سلسلة نصوص

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

أوبرا حسن البصرى

أول عرض لأوبرا مصرية 1956



الموسيقار

كامل الرمالى

شعر: محسن الجوهرى

دراسة: هايج أفاكيان

تقديم: منير مطاوع

تصدير: د. مدكور ثابت

3 موسيقى

سلسلة نصوص

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

أوبرا حسن البصرى

أول عرض لأوبرا مصرية - 1956

الموسيقار

كامل الرمالى

شعر: محسن الجوهرى
دراسة: هايج أفاكيان
تقديم: منير مطاوع
تصدير: د. مدكور ثابت

3 موسيقى

د . مدكور ثابت

رئيس الاكاديمية

ورئيس مجلس إدارة الإصدارات

إشراف فنى : صلاح مرعى

خطوط السلاسل: حامد العويضى

تصميم الغلاف: هانى صبرى

إخراج فنى: خالد الجندى

تنفيذ كمبيوتر: أمانى العطار

مراجع لغة عربية: سلوى عبد العظيم

شئون الإصدارات: عبد الستار عمار

الإدارة المالية: على طه

متابعة النشر: عبلة هديب

أمين الاكاديمية: د. مصطفى سلطان

الصورة المستخدمة فى الغلاف مأخوذة عن لوحة
الفنان محمد أبو طالب

المحتويات

الرمالى ورفيقه البصرى
رحلة ألم نتوجها بالكشف..
والدعوة إلى إعادة الاكتشاف

تصدير

بقلم : د. مدكور ثابت

الرمالى ورفيقه البصرى
رحلة ألم نتوجها بالكشف ..
والدعوة إلى إعادة الاكتشاف ..

بقلم

د. مدكور ثابت

مدخلنا الأول إلى هذا الكتاب، يكسوه فى البداية جانب احتفالى، لأنه يصدر بمناسبة مرور ٥٠ عامًا على أول عرض لأول أوبرا مصرية، هى "حسن البصرى"، التى وضع موسيقاها الفنان كامل الرمالى، عندما عرضت فصول منها فى قاعة "إيوارت" بالجامعة الأمريكية، فى القاهرة، يوم ٢٦ إبريل عام ١٩٥٦.

أما عندما تتوالى بقية مداخلنا إلى الكتاب ، فسوف يجمعها كلها مبدأ "الكشف والاكتشاف وإعادة الاكتشاف" ، إذ مثلاً، وعندما تتجسد الصيغة الاحتفالية هنا بالكشف عن النص ضمن سلسلة "نصوص"، من إصدارات الأكاديمية ، فإن المسحة الاحتفالية سرعان ما تشكف بدورها عن هدفها الأكاديمى، سواء فيما يتعلق بالتعريف التوثيقى والمرجعى لنص أوبرا "حسن البصرى"، وكونها الأولى فى إبداعات الأوبرا مصريًا ، أو فيما يتعلق بإلقاء الضوء الكاشف على صاحبها الموسيقار كامل الرمالى ودوره الرائد فى هذا الصدد، حتى مع اختلاف آراء التقييم النقدى والفنى.

وهى حقًا أول أوبرا مصرية ، وإن كان ثمة تحفظ على سبيل الأمانة التاريخية، يورده الباحث "هايج أفاكيان"، دون أن يلغى عن أوبرا حسن البصرى للرمالى موقعها كأول أوبرا مصرية تم تقديمها فعليًا ، إذ بعد أن يتحدث "أفاكيان" عن بواكير اهتمامات الرمالى الموسيقية فى شبابه ، حيث بدأ يتوجها -

منذ كان طالبًا جامعيًا - بتلحين أول أوبرا بالشعر العربى مقتبسة من ألف ليلة وليلة ، يكتب أفاكيان قائلاً:

"استمر المؤلف (الرمالى) يعمل فى وضع ألحان الأوبرا فى الإسكندرية حتى انتهى منها عام ١٩٥٢ . وبذلك تصبح أوبرا (حسن البصرى) ثانى أوبرا مصرية بعد (مصرع أنطونيو) لحسن رشيد، والتى كتبت فى الأربعينيات (بدأ فى تأليفها عام ١٩٤٥ وأتمها عام ١٩٤٧)، ولكنه لم يتمكن من تقديمها على المسرح، إذ كان من الصعب فى ذلك الوقت جمع عدد كاف من المغنين المصريين المحترفين لأداء الأدوار وتكوين الكورال.

وفى سبتمبر ١٩٥٤ تعلن "روز اليوسف" الخبر التالى :

"استمعت اللجنة الموسيقية العليا بالإسكندرية يوم الجمعة الماضى (أى ١٠ سبتمبر) إلى مقتطفات من أوبرا مصرية لحنها الأستاذ كامل صليب (الذى أصبح يعرف باسم كامل الرمالى)، وينتظر أن توافق اللجنة على صرف جزء من إعانة الموسيقى البالغة ٢٥ ألف جنيه لإخراج أول أوبرا مصرية . وكان المغنى الذى أدى مقاطع من الأوبرا هو تينور إيطالى يقيم بالإسكندرية لم أتمكن من اكتشاف اسمه، وصاحبه على البيانو قائد الكورال الإيطالى الذى قاد الكورال فى مواسم عديدة بالقاهرة والإسكندرية، وهو أيتورى كوردونى".

هكذا تثبت وقائع التاريخ أن حسن رشيد أول من كتب ، لكن الرمالى أول من أنجز.

وإننا لنشيد بالطبع ، أنه فى ذكرى مرور نصف قرن على انطلاق أول أوبرا مصرية، أقامت الجامعة الأمريكية بالقاهرة احتفالاً فى القاعة التذكارية ذاتها التى شهدت ميلاد أوبرا حسن البصرى، وقدمت خلاله مختارات منها، إلا أننى بالمقابل قد هالنى ألا يأتى ذكر اسم كامل الرمالى وتجربته فى أول أوبرا مصرية (حسن البصرى) عند اجتماعنا فى ندوة (عام ١٩٨٧) بالأكاديمية ، جمعت حول المائدة من المتخصصين ، مَنْ أستغرب اليوم من عدم ذكرهم للتجربة طوال استعراضهم للمشكلة والنقاش حولها فى تلك الندوة التى عقدناها للنشر بعنوان "نحو أوبرا مصرية" .. وذلك على الرغم من أهمية كل ما دار فيها بهذا الصدد.. حتى إننى كلما فكرت فى الاقتطاف منها فى تقديمى هذا للاحتفال بتجربة كامل الرمالى، وجدت نفسى أنقل مطولاً فى كل مرة، وبما يقطع تواصل الحوار، ربما بسبب أهميته كله.

على سبيل المثال لهذا النسيان - ربما غير المقصود - ها هو أحد أهم الأحاديث الافتتاحية لهذه الندوة الأكاديمية ، بما يطرحه من معلومات ، والحديث للأستاذ صالح عبدون ، أحد أهم العمد فى تجربة النشاط الأوبرالى بمصر .. يقول :

"إذا رجعنا إلى محاولات استحداث هذا الفن فى مصر فإننا نجد أنها ترجع إلى القرن الماضى ، ولكنها كانت مجرد آمال، نظرًا للقصور فى تصور الشكل الكامل للأوبرا بعناصرها المختلفة. فمثلاً فى عصر الخديوى إسماعيل ترجمت أوبرا (عايدة) ، ثم أوبرا (نورما) ، إلى اللغة العربية ، وعرضت على الخديوى فكرة تقديم الأوبرا المصرية ، ولكن لم يكن هناك جواب عن سؤاله عن الأصوات المصرية التى ستقوم بالأداء، فالمسألة ليست مجرد ترجمة.

ويكرر هذه التجربة فى الربع الأول من القرن العشرين سلامة حجازى ومنيرة المهدية فى أوبرات (عايدة) ، لفيردى ، و (كارمن) لبيزيه ، و (الأفريقية) لماير بيير، ولكنها كانت أعمالاً لا علاقة لها بالأصل إلا فيما يتعلق بالقصة والنص الشعرى المترجم. وهذه التجارب لا يمكن أن تعد تجارب مصرية رائدة إلى أن جاء سيد درويش ليشهد - كغيره من سابقيه ومعاصريه - بعض العروض فى المواسم الأجنبية ، التى كانت تقدم فى القاهرة والإسكندرية. ولعله كان أكثر وعيًا وإدراكًا لمكونات هذا الفن ، فانطلق بموهبته ، وبما تيسر له تحصيله من علوم موسيقية ، وبما كان متاحًا له من الفرق المحلية، فكتب الأوبريت ، وترك لنا رصيدًا منها فى تراثنا الموسيقى.

وربما جاءت أعماله هذه متأخرة عن موعدها مائة عام ، لو عرفنا كيف كان حال الموسيقى التى تعينه على تجاربه وقتئذ . فقد كتب المؤرخون الفرنسيون عن مدرسة الموسيقى التى أنشأها محمد على باشا فى معسكر الجيش بالخانكة ، وما بلغه العازفون فيها من مهارة فى العزف . وكان وصف المؤرخين لمهارة العزف المصرى فى عزف الموسيقى الأوروبية مدهشًا للغاية . ولكن القضية فى تصورى قضية المؤلف الموسيقى . وقد انتقد هذا كلوت بك ، وقال إنه ربما كانت هذه الموسيقى أكثر جدوى لو أنهم جلبوا لها من المصريين من درس الموسيقى العربية ، ليؤلف منها ومن الموسيقى الأوروبية التى يعزفونها فى مدرسة الموسيقى، موسيقى جديدة، توافق أذواقهم ؛ موسيقى مصرية قائمة على النظريات العلمية الأوروبية. ونرى أن العازفين كانوا قد وصلوا حقًا إلى مستوى العزف بالأوبرا فى

العروض الأولى لأوبرا (عايدة) ، بقيادة أبو الخير أفندى ، طبقًا لما سجل فى برامج الحفلات وقتئذ" .

ثم نجد عبدون وقد أكمل فيما بعد قائلاً:

"وكذلك نجد فى تاريخنا المصرى حتى القرن التاسع عشر نوعًا من الدراما الموسيقية على نحو من الأنحاء ، مثل "القرة قوز" (الأراجوز)، إذا تراءى لنا أنه حكاية مغناة إلى أن جاء القرن التاسع عشر وألف سلامة حجازى (شمشون ودليلة) ثم أعقبه داود حسنى ، وسيد درويش الذى ألف الأوبريتات . ومن هنا بدأنا نتعرف الأوبرا بوصفها قالبًا (Form) فنيًا" .

وفى هذا تختلف معه د. رتيبة الحفنى لاحقًا ، عندما تقول : "إذا نحن رجعنا اليوم إلى سلامة حجازى أو سيد درويش أو داود حسنى وغيرهم وجدنا أن محاولاتهم لم تكن أوبرا أو أوبريت ، ونستطيع أن نقول إنها كلها كانت مسرحيات ملحنة ، أو مسرحيات تتخللها الأغانى ، ولو أننا أخضعناها للتحليل العلمى لوجدناها بعيدة كل البعد عن الأوبرا والأوبريت" .

وتدور كل الأحاديث ، دون أن يأتى ذكر اسم الرمالى وتجربته فى حسن البصرى ، ولو فى مرور عابر على سبيل المعلومة ، بل الملفت للنظر أن ثمة أسماء لامعة - فيما بعد - قد شاركت فى إنجاز هذه المبادرة الريادية المبكرة ، ومنهم - مثلاً - حمدى غيث، المشرف المسرحى على العرض، وقائد الأوركسترا أحمد عبيد ، قائد فرقة أوبرا القاهرة ، فكيف لا يأتي ذكر هذه التجربة - تأريخًا - حتى عند العرض لحياة أمثال هؤلاء النجوم ؟

فالجدير بالذكر هنا ما يرصده لنا "أفاكيان" عن برنامج الليلة التى تضمنت عرض "حسن البصرى" :

"تمت الحفلة فى موعدها ، فى ٢٦ إبريل ١٩٥٦، بقاعة أيوارت . وقد ملأ الجمهور ثلثى مقاعد القاعة الكبيرة، مما يدل على اهتمام الجمهور المصرى بالموسيقى الرفيعة وشوقه إلى استماع موسيقى متطورة من تأليف مصرى . وكان البرنامج كما يلى :

الجزء الأول :

- السيمفونية الأولى (الريف المصرى).
- كورال (أغانى إفريقيا) ، شعر محمد الفيتورى.

- سيد بسيونى (تينور) ، أحمد عبد الرازق (باريتون)، وكورال وأوركسترا .

الجزء الثانى

- أغنية (يا إسكندرية)، شعر ألفريد فرج.

أميرة كامل (ميتزو - سوبرانو) والأوركسترا .

- أغنية (البدر الحزين) ، شعر محسن الجوهرى.

يوسف عزت (تينور) والأوركسترا .

- الفصل الثانى من أوبرا (حسن البصرى) ، شعر محسن الجوهرى.

يوسف عزت (حسن البصرى) ، نهاد توفيق (بدر البدور) ، كورال وأوركسترا .

إخراج : حمدى غيث

مصممة الباليه : مدام نيكولز

تدريب الأصوات : مانيلاس فافيادس

القيادة : أحمد عبيد

وكان ألفريد فرج قد تولى التنظيمات الإدارية ، والتسويق ، وتوزيع الدعوات.

وهكذا ، تصبح (حسن البصرى) أول أوبرا مصرية تقدم بإخراج مسرحى، ويصبح الفنان القدير حمدى غيث أول مخرج لأوبرا مصرية" .

هكذا تطالعنا الأسماء التى لا بد أن تستدعى التأريخ ، ليس لتجربة الرمالى وحدها؛ وإنما لليلة كلها ، "وكادت أوبرا (حسن البصرى) تتعرض للنسيان إلا أن الكاتب الشهير ألفريد فرج - وقد كان من مشجعى حفلة ١٩٥٦، ولم يبخل بجهد فى سبيل إنجاحها - كتب بعد مرور ٢٧ عامًا من الحدث (عام ١٩٨٣) مقالة طويلة عن (حسن البصرى) يسترجع فيها ذكرياته، ويحاول إحياء الحدث وتأكيد أهمية الأوبرا . ونظرًا للتغيرات الاجتماعية والفكرية التى حدثت فى مصر، وفى غياب الانفعالات المباشرة الناجحة عن الحفلة ، كان يحاول أن يجد سببًا لمواقف المعارضة آنذاك" .

ألم يتذكر واحد من هؤلاء القمم المشاركين فى هذه الندوة ، ولو تجربة المعاناة ذاتها ، حتى باعتبارها - من وجهة نظر البعض - فشلا ، مثلما هى الحال دائمًا إزاء كل أعمال الريادة الصادقة ؟ .. مع الأسف لم يرد اسم كامل الرمالى أو

تجـربتـه طوال هذه المناقـشـات ، رغم أهمـيـة هذه الندوة ، حـيث -ورغم هذا النسيان عبر سياقها- نعترف أن كل ما جاء بها ، إنما يلقى الضوء على أهمية ما أقدم الرمالى على تقديمه فى هذه التجربة ، على الأقل من الناحية التاريخيـة ، الأمـر الذى رأيت معه ضـرورة أن نضم نص هذه الندوة على هيئة ملحق ، بنفس مـا نشـرناها عـام ١٩٨٧ فى مـجلة "الفن المعـاصـر" التى كنت حـينذاك مـديرًا لتحـريرها.. على أن نؤكد هنا إشـارتنا هذه حول عدم ذكر تجـربة الرمـالى .. مع أن التعـرض لها يرتبط ارتباطًا وثيقًا بكل مـا ورد من مناقشـات فى هذه الندوة ، التى تعكس بدورها كل الأسـئلة ، بل الاجتـهـادات التى مـا زالت تدور فـى أذهاننا جميعًا حتى اليوم ، مما يمنح بالتـالى كل الأهمية لاحتفالنا بتجربة أوبرا "حسن البصرى" للموسيقار كامل الرمالى ، وربما لا يمنعنى أيضًا من العرض هنا لمحاور هذه الندوة ، إضاءة لتجربة الرمالى.

هذا، وإن كانت الأمـانة تقتضى عدم القسـوة على مناقشـات الندوة إلى هذا الحـد ، بدليل أنه لم يتم التـعـرض أصـلاً لتجـارب أخـرى لاحـقـة فـى فن الأوبرا مصريًا ، وهو ما نجده فرصة للتذكرة السريعة بها ، على ما يذكره "أفاكيان" :

"فى عـام ١٩٦٠ ، وبعد عـودته من منحـة اليونسكو ، قـام كامل الـرمالى بإعـادة صياغة التـوزيع الأوركسترالـى لـ (حسن البصـرى) دون أن يتعـرض للغناء، فجهـز بذلك النسخة الثانية للأوبرا.

وفى عـام ١٩٧٠ انتـهى عـزيز الشـوان من كـتـابة ثالث أوبرا مـصـرية (أنس الوجود).

كمـا ذكرت ، رغم تكوين فـرقـتى كورال ومـغنين مـصـريين، لم تُعـرض أوبرات مصـرية حتى عـام ١٩٧٣ (أعنى هنا عـرضها بالإخـراج المسـرحى، ولا أتكلم عن الآريات والمشاهد المنفصلة التى قدمت فى الحـفلات) . وأخيـرًا، وفى عام ١٩٧٣، عُرض فصل واحـد من أوبرا (مصـرع أنطونيـو) لحسن رشيـد على مسـرح قـاعة إيوارت التذكارية بالإخـراج المسـرحى بالإشـتراك مع فـرقة أوبرا القـاهـرة ، وكورال أوبرا القـاهـرة، وأوركسترا القاهـرة السيمفونى . ولم تستمر التجربة".

(١)

إن وضع الريادة فى محاولة الرمالى لا يتوقف عند قدم التجربة فقط - التى تعود إلى عام ١٩٥٦- وإنما لكونه يقتحم فنًا إشكاليًا وفقًا لما هو معروف عن هذا الفن، مثلما تقول عنه أستاذتنا د. سمحة الخولى (رحمها الله)، مع ما عرف عنها من حماسة لمجالات الموسيقى الكلاسيكية عامة ، ثم فى جميع فنون الموسيقى الغربية خاصة، حيث كتبت فى عام ١٩٦٨ مقالاً بعنوان "الأوبرا فى القرن العشرين"، جاء فيه بقلمها أن :

"فن الأوبرا من أكثر الفنون المسرحية والموسيقية تركيبًا ، فهو يقوم على تزاوج كامل بين مجموعة من العناصر الأدبية والموسيقية والمسرحية والتشكيلية. والأوبرا بحكم هذا التركيب من أصعب فنون الموسيقى" ، والدكتورة سمحة الخولى عندما تصف هذا الفن بالصعوبة لا تبنى ذلك على مجرد تركيبه الذى تحدثت عنه؛ وإنما باعتبار الأوبرا هى التى - بنص قولها - "طالما هاجمها النقاد فى بلاد وعصور مختلفة ، لأنها ... فن يقوم على تقاليد مصطنعة غريبة لا بد للمشاهد أن يتقبلها مقدمًا ، إذا أراد أن يستمتع بالأوبرا".

وهكذا نفهم محاور النقاش الذى دار فى ندوة "نحو أوبرا مصرية" ، مثلما تقرر د. رتيبة الحفنى المشكلة التى سنواجهها عند عمل أوبرا مصرية بقولها : "لأن الجمهور المصرى من الصعب عليه أن يتقبل - فى اعتقادى - سماع أصوات السوبرانو والتينور والباريتون، فى حين يستمع إليها المستمع الأجنبى بوصفها عملاً فنيًا جميلاً . ولكى نواجه هذه المشكلة هل نتبع المسار الأكاديمى المبنى على علم للارتفاع بمستوى المستمع ؟ أم نضحى ونحدث انحرافًا عن الخط الأكاديمى مراعاة للأذن العربية ؟ كل هذا يحتاج إلى مناقشة كبيرة من أجل الوصول إلى الحل الملائم لنا"، إذ كانت قد سبقت ذلك بقولها : "المشكلة التى ستواجهنا هى الموسيقى . ولا شك أننا نتخبط فى موسيقانا . هناك أكثر من اتجاه ، هناك

اتجاه يميل إلى الموسيقى اللحنية (وهى الموسيقى العربية)، ولا يقبل نهائيًا الموسيقى الموزعة أو الأداء الموزع؛ وهناك اتجاه آخر يميل إلى الموسيقى الغربية والأداء الغربى. وهنا يمكن التساؤل : هل ستقدم الأوبرا الجديدة للأصوات التى تؤدى بالأسلوب العربى ، أم ستقدم للأصوات المدربة ؟ تلك هى المشكلة التى ستواجهنا عند عمل أوبرا مصرية".

أى ذات ما يردده آخرون متخصصون ، وإن اختلفت مداخل التعبير عن المشكلة ، مثلما جاء على لسان فنانة الأوبرا المعروفة د. نبيلة عريان :

"وهذا يتطلب منا أن نحدد هل نحن ثقافيًا وسيكولوجيًا واجتماعيًا على استعداد لتقبل أى مرحلة من مراحل الأوبرا ؟ أعنى المرحلة التى يمر بها المجتمع المصرى الآن ، وهل نحن وجدانيًا مواكبون للقرن العشرين، حقيقة ، أم أننا نواكب مجرد مظاهر هذا القرن، وأننا - لذلك - لسنا من ناحية التطور النفسى والوجدانى مواكبين له ؟ وقد نكون فى كتاباتنا الفلسفية أو فى مسرحنا مواكبين للقرن العشرين ، ولكن موسيقانا لا تواكب هذا القرن . ويدل على ذلك الأغنية المصرية . ومن هنا يتحتم علينا أن نفكر فى القالب (Form) ، أى الشكل المناسب للأوبرا الخاصة بنا ، ما أصلح القوالب للمسرح الغنائى المطلوب؟

ومن ثم فإننا نتساءل: ما المرحلة الوجدانية التى نمر بها الآن فى مصر، لكى نحدد نوعية الأوبرا التى نريد أن نكتبها؟".

بل إن ما انتهت إليه د. نبيلة عريان تساؤلا ، هو ذات ما ظلت الندوة تتمحور حوله، منذ أن صاغ د. عز الدين إسماعيل الوجه الرئيسى لصياغته ، حيث أوجز تحديد الهدف من الندوة فى قوله : "والآن لا بد أن نحدد لأنفسنا الأوبرا التى نريدها مصرية. ماذا نقصد بالمصرية ؟ وهل يرتبط هذا الوصف بمجرد موضوع الأوبرا ؟ (أى بتأليفها) ، أم بلغتها ؟ أم بموسيقاها ؟ وبشكل آخر إخراجها العام ؟ أى إننا نصنع قالبًا لهذا النوع من العرض يحقق معنى المصرية، وبأى معنى؟ أم هل نلتزم بالقوالب الأوبرالية العالمية ، ونحن نغنى أو نؤدى أو نلحن هذه الأوبرا ؟ هذه هى الأسئلة التى نحدد الإجابة عنها ماذا نقصد بالمصرية".

ومن بين ما جاء في الطرح على سبيل إيجاد مفاتيح تحافظ على محور النقاش ، ما قاله د. فوزى فهمى : "عنوان الندوة : (نحو أوبرا مصرية) . والموضوع المطروح ليس بجديد على تاريخ هذا الفن ، فقد اشتد الخلاف حول الشكل القومى للأوبرا فى القرن الثامن عشر فى أوروبا.

وقومية الأوبرا أمر لا يعتمد على الموضوع فحسب؛ وإنما هناك معايير أخرى هى التى تمنح هذا الشكل لونه القومى. فمثلا يقال إن الموسيقى التشيكية تعددت سماتها بعد ظهور العرض الأول لأوبرا (العروس المجدولة). وهم يقولون إن كل شيء فى هذه الأوبرا تشيكى، ناهيك عن المناظر والملابس ، والموسيقى بوجه خاص. وكذلك كان الأمر فى روسيا ، التى كانت تعد منذ عهد بطرس الأكبر - من الناحية الموسيقية - ولاية إيطالية ، فقد كانت تستورد من إيطاليا حتى كتاب نصوص الأوبرا. حتى جاء (جلينكا) وألف أوبرا (حياة من أجل القيصر) ؛ وهى أول عمل وطنى قومى ، أو البداية الحقيقية لتاريخ الموسيقى القومية فى روسيا.

وإذن فطرحنا لقضية (نحو أوبرا مصرية) أمر وارد، وله نظائره عالميًا . وعلينا الآن أن نناقش هل ثمة صعوبات تواجهنا فى تحقيق هوية قومية للأوبرا ، وفى أى المجالات تكمن هذه الصعوبات أو التحديات إن وجدت ؟".

فتعلق د.نبيلة عريان :

"متابعة لأسئلة الدكتور فوزى أود أن أطرح بدورى نقطتين : الأولى تتعلق بالأوبرا بما هى وسط (medium) فنى ، هل هى جديدة أم قديمة فى تراثنا المصرى ؟ فنحن نجد بصورة أو بأخرى منذ قديم الزمان فى بلاد مختلفة، مثل الصين أو الهند أو إندونيسيا أو أوروبا - نجد صورة من صور الدراما الملحنة، سواء كانت دينية أو غير دينية أو قومية".

ثم يأتى كلامها أكثر وضوحًا وتدليلا ، فى موقع آخر من الندوة ، عندما تقول: "وفى أوروبا (فرنسا وألمانيا بصفة خاصة) ، حتى فى أوج عصر الكتابة الأوبرالية ، نجد أن كل دولة قد أخذت بالمدرسة الخاصة بها، واتبعت تقاليدها الفنية . فمثلاً نجد أن فرنسا كانت تركز على الأبهة"، إلا أن الأهم هو عندما تصوغ د. نبيلة عريان خلاصة ما تراه فى هذا القول: "نلاحظ أن الأوبرا لم تنتشر فى الهند والصين أو فى البلدان التى ما زال التراث الموسيقى الخاص بها حيًا وقائمًا".

وفى اتجاه لا ينفصل عن هذا الاعتبار ، تتوالى الاجتهادات ، التى من أبرز ما طرح منها، ذلك الذى يتبنى مرجعية الفن الشعبى ، ومن أهم القائلين به د. عز الدين إسماعيل : "فالتفكير فى الانطلاق إلى أوبرا مصرية من معطيات فى الفن الشعبى المصرى بدهية لا يمكن أن نختلف عليها. إن الأوبرا فن تطور. وصحيح

أنه أصبح فى غاية الرهافة والتركيب والتعقيد والتماسك والرقى على كل مستويات العناصر المشاركة فيه. ولكنه - آخر الأمر وأوله - قد بدأ تطوره من معطيات شعبية. فإذا صح هذا ، فهل نفكر - عندما نطالب أنفسنا بأوبرا مصرية - فى أن تكون تطويرًا لأشكال احتفالية مصرية شعبية، حتى نضمن بذلك (الشكل)؟ وهنا تأتى الإجابة عن التساؤل الثانى، وهو يتعلق بمدى قابليتنا وجدانيًا الآن وفى هذا العصر لشكل الأوبرا. هل نضمن أن تكون هذه الأصول الشعبية قادرة على أن تنفذ إلى وجدان المواطن اليوم عندما يذهب إلى دار الأوبرا ويشاهد هذه الأوبرا المصرية ؟ أم أننا نضيع وقتنا ؟ وقد يكون من رأى البعض أننا - بذلك - ندخل فى عملية تجريب لا نهائية ، قد تنجح وقد لا تنجح، وأنه من الأولى أن نفيد من مكتسبات الإنسانية فى مجال الأوبرا ، وأن نبدأ من حيث يقف الناس ، وليس بالضرورة من حيث انتهوا أو عند آخر ما وصلوا إليه، وذلك حتى لا نبذل جهودًا كثيرة فى عملية استقرائية لمعطيات شعبية قد تكون غير مألوفة آخر الأمر. هذان هما وجها التفكير فى تحديد : من أين تنطلق الأوبرا المصرية؟"

ألا يقودنا هذا التفكير إلى مطلع عام ١٩٥٠ ، عندما نشرت بعض صحف القاهرة أخبارًا وتحقيقات عن أول أوبرا مصرية مستمدة من قصص ألف ليلة وليلة، ومكتوبة شعرًا عربيًا فصيحًا، ووضعت ألحانها على النسق الكلاسيكى الغربى ولكن بروح وموسيقى مصرية عربية ، وتضم اثنى عشر منظرًا ، وفق ما يرد فى استهلالات الكاتب والناقد الأستاذ منير مطاوع للتقديم فى هذا الكتاب، عندما يعرض لاقتصار نشاط دار الأوبرا المصرية القديمة على تقديم بعض المواسم الأجنبية ، فلما استطاعت بعد ثورة ١٩٥٢ أن تستكمل العناصر الفنية التى يتطلبها تقديم مثل هذا العمل الفنى الكبير، تشجع الفنان كامل الرمالى عندما وجد النص الشعرى المناسب الذى استوحاه الشاعر محسن الجوهرى من قصص ألف ليلة وليلة ، على تلحين هذه الأوبرا فى أسلوب فنى يتصل اتصالاً وثيقًا بالتراث الإنسانى للموسيقى العالمية ، وإن لم يفقد قط صلته بموسيقانا العربية، إذ نجح فى تطويع علوم الموسيقى الأوروبية لخدمة الموسيقى المصرية، حيث مضت ست سنوات قبل أن تعود الصحف إلى الإعلان عن حفل موسيقى (يتضمن عرضًا للفصل الثانى من أوبرا "حسن البصرى" أول أوبرا مصرية .. وضع نصها الشاعر محسن الجوهرى والتزم المؤلف الموسيقى كامل الرمالى فى تلحينها كل الأصول والقواعد الموسيقية العالمية الحديثة).

إن كامل الرمالى عندما يتم إخضاع أعماله عامة للدراسة المتخصصة ، فسوف يتم التقاط هذا المنحنى عنده كسمة مميزة ، مثلما يقرر ذلك الباحث "هايج أفاكيان" فى دراسته له ، إذ يكتب عنه :

"ويمكن تصنيف أسلوبه ضمن المدارس القومية فى القرن العشرين . فهو ممثل للمدرسة القومية المصرية. ولكن القومية عنده ليست هدفاً محصورًا فى ذاته، بل وسيلة للوصول إلى شخصية موسيقية فريدة. وقد استخدم فى بعض الأحيان الألحان الفولكلورية المصرية ، ولكنه أضاف إلى هذه الألحان هارمونيات خاصة، ولونها بتوزيع أوركسترالى مميز ، مما أعطاها طابعًا خاصًا . وفى أحيان أخرى استلهم روح الفلكلور فى بناء تيماته دون التقيد المباشر بلحن معين . وأخيرًا ، ابتكر تيمات حرة طليقة، لكنه فى جميع الأحوال لم يعزل الإثارة الموسيقية عن هذه الألحان والتيمات ، بل أعطى طاقة دافعة قوية لعنصر التفاعل، وذلك بالاستخدام المدروس لسلالم ومقامات مختلفة وهارمونيات هادفة والاستفادة من الطرق الخاصة للموسيقى الميلودية فى تطور الخطوط اللحنية" .

ومن الذين أيدوا فى الندوة هذا التوجه ، الذى أحالنا إلى تجربة الرمالى والجوهرى فى لجوئهما إلى "ألف ليلة وليلة" يستلهمان منها "حسن البصرى" ، فنانة الأوبرا كارمن زكى، حيث تقول : "ولكى يكون المناخ ملائمًا للمؤلف فلا بد أن تكون البداية بتطوير موسيقانا الشعبية ، التى ارتبطت بالسير الشعبية والقصص الدينية التى تحكى فى الموالد. تلك هى جذورنا . ولا نستطيع أن نقول إن قصص الأوبرا لا بد أن تكون درامية على الإطلاق . ومن هنا فإن الجذور الموسيقية القائمة فى حياتنا ووجداننا تصلح لذلك الهدف" .

ونستمع إلى مثل هذه الآراء ، فى حين عانت تجربة الرمالى وحسن البصرى ، من اتخاذها للتوجه نفسه ومحاولته ، إذ واجهت مناهضات عتيدة ، كان على قمتها "يوسف السياعى"، سكرتير عام المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب آنذاك، الذى رد على حملته الساخرة الشاعر صلاح عبد الصبور ، بأن كتب :

"نقطة الخلاف الأولى أن سيادته كان يتوقع أن يجد تطويرًا واضحًا للألحان الشعبية المصرية ، وغاب عن ذهنه أن الغاية التى استهدفتها فرقة أوبرا القاهرة هى الخلق لا التطوير؛ خلق أوبرا مصرية ، وقد نجحت فى ذلك ، فإن الأنغام المصرية شائعة فى الأوبرا، ولكنها تختفى إلا عن الأذن المنصتة - تختفى وراء

التوزيع الأوركسترالى .. ولو سمعها سيادته من آلة منفردة لأيقن أن هناك مصرية واضحة ، ولكنها ليست قريبة المنال ، لأن الشكل العالمى لا تتضح فيه الإقليمية بهذه السهولة التى يتصورها".

هذا إلا أننا ما أن نعود إلى الندوة حتى نجد د. نبيلة عريان من بين من يضعون محاذير التنبيه من واقع خبرتها كفنانة أوبرالية ، إذ تقول :

"وبالرغم من أننى لست مؤلفة موسيقية إلا أنه يمكننى القول بأن التركيز لدينا ما يزال على الأغنية الفردية، وليس على الأغنية الجماعية. ولو تأملنا الأوبرا فى القرن التاسع عشر لوجدنا أن الكورال يمثل جزءًا كبيرًا من تكوينها. فهل نستطيع اليوم أن نقدم فى موسيقانا الشرقية الموسيقى البوليفونية أو المجاميع والكونشرتاتو الخاص بكل شخصية تقول وجهات نظرها أو تعبر عن انفعالاتها النفسية فى وقت واحد بنغم مختلف متراكب ؟ وهل أسلوب لغة الموسيقى الخاص بنا يتناسب مع هذه الكتابة بهذه الصورة؟ وهل يمكننا التركيز على الأغنية مثلما تفعل المدرسة الإيطالية التى كانت تركز على عناصر مثل الكورال، والباليه ، والآربا والدويتو .... تلك العناصر المتقطعة المتلاحقة التى تشكل صورة درامية ؟ أقول إنه لا بد أن نركز على شىء لدينا فى الموسيقي الشرقية ، فما هذا الشىء الذى يمكن أن يتناسب مع القالب إذا نحن استوردناه وقبلناه على الصورة التى وصل إليها في تطوره ؟ وما نوع الآلات ؟ وما تركيبها ؟ هذه مجرد أسئلة أطرحها".

مثل هذا التوقف عند تلك الملحوظة ، قد تقابله آراء أخرى حال التعرض بهذه النقطة لتجربة الرمالى فى "حسن البصرى" ، فها هو مقتطف من رسالة كتبها عام ١٩٥٥ مدرب الصوت القدير مانيلاس فافياديس (Manilas Vafiadis) الذى كان منذ عام ١٩٤٤ أستاذًا للصوت فى المعهد العالى للموسيقى المسرحية، والذى أعجب كثيرًا بالموسيقى التى قدمها الرمالى ، فوجه خطابًا باللغة الفرنسية إلى رئيس اللجنة الموسيقية العليا ، جاء ضمنها : "إن الموسيقى والأغانى المنفردة والجماعية قد لا تروق لكل الذين سيستمعون إليها ، وهذا يحدث حتى مع موسيقى بيتهوفن أو فيردى أو ڤاجنر، ولكن مع مغنين مختارين بعناية ومدربين بشكل جيد ومجموعات كورالية وأوركسترا مناسب، فإن هذا العرض سيلقى نجاحًا كبيرًا . وكذلك فإن هذا العرض سيكون بمثابة تشجيع لموسيقيين مصريين آخرين سيدفعهم لتأليف أوبرات أخرى، وهكذا تتكون رويدًا رويدًا نواة موسيقية لمصرنا الحديثة".

وينبئنا هذا الرأى المبكر أن التوقف عند هذه الملحوظة ، مع الاختلاف عليها هو أمر عادى، وظل مستمرًا حتى زمن النقاش فى ندوتنا هذه ، سواء كان ذلك بصدد كامل الرمالى مع "حسن البصرى" ، أو حتى بصدد قضية البحث نحو أوبرا مصرية عامة، وهكذا تقفز إلينا المحاذير ، التى لا بد أن تكون بين مناظير التعرض بالتقييم لتجربة أوبرا "حسن البصرى" ، التى قدمها الرمالى عام ١٩٥٦، وقياسًا على ما يطرحه د. فوزى فهمى فى الندوة بقوله :

"نحن الآن أمام فورم أوبرالى تحدثت عنه الأستاذة كارمن ، وأسلوب خاص تحدث عنه الدكتور جمال له مذاقه الخاص، هو المذاق الشرقى بصفة عامة. وتحقيق هذا المطلب يقتضى الجمع بين الأسلوب العلمي والذوق الخاص. ونحن نعرف أن بعض المؤلفين الموسيقيين الأوروبيين قد وضعوا أوبرات ذات طابع شرقى ، أذكر منها - على سبيل المثال - أوبرا (كورنيلوس) المسماة (حلاق بغداد)، وهى موضوعة لقصة مأخوذة عن (ألف ليلة وليلة) ، وقيل عن كورنيلوس إنه أظهر فى هذه الأوبرا براعة فى البناء ودقة الإيحاء باللون الشرقى ، ولكن هل من الممكن أن نعد هذا العمل شرقيًا بالمعنى الحقيقى ؟ أم أن المؤلف قد تكلم فيها لغة شرقية بلكنة أوروبية ؟ وهذا ما حدث فى بعض الأغانى الفردية، التى وزعت ولحنت وقدمت. وكثيرًا ما سمعنا أغانى مصرية تغنى بلكنة أوروبية. ومن هنا يأتى التخوف إزاء تجربتنا القادمة ، من أن نقع فى هذا المحظور ، بأن نقدم موسيقى شرقية بلكنة أوروبية ، وعندها يصعب علينا إيجاد الجسر الذى تحدث عنه الدكتور جمال بين المتلقى والعمل الذى نقدمه".

من ناحية أخرى ، فإننا مثلما نلتقى هكذا بطرح الاجتهادات المنهجية والملاحظات الحوارية بشأنها ، تقابلنا كذلك القصورات الشخصية المبنية على ملاحظة تم اختبارها، كأن نستمع إلى ملحوظة المثال الذى يطرحه عبدون ، ويستلزم التوقف - ولا شك - عندما يقول :

"أرى أنه لو أجرينا تجربة عملية، وأحضرنا فرقة الكورال فى ندوة مثل هذه الندوة، وطلبنا منهم أن يغنوا مثلاً فقرة من ذلك الذى ترجمه إبراهيم رفعت لوجدنا الغناء فى منتهى الروعة، وعلى سبيل المثال جاء مارش "صوب النيل يا شباب مصر" من أوبرا عايدة، وكأن فيردى كان قد لحنه للكلمات العربية. وأنا أعتقد أن هذه كانت مرحلة ناجحة ، ستعقبها مراحل أخرى. ولكن الهدف النهائى فى المرحلة الثالثة هو الوصول إلى القالب المصرى الذى يتحاشى أى

نقاط ضعف فى المحاكاة للقوالب الغربية. ولا يتحتم علينا أن نقفز إلى الأشياء المفرطة فى الحداثة (extra modern) ، التى عرفها القرن العشرون فى أوروبا، بل يجب أن نقدم الشىء الذى يناسبنا ، على أن يكون مكتوبًا كتابة سليمة، يستطيع الموسيقى الأجنبى أن يتبين منها أن هناك علمًا ودراسة . أما أن أعرض المستمع المصرى لسماع أشياء لا تستسيغها الأذن العربية، كتفخيم الألف مثلاً فى غير موضعها ، فهذا مرفوض".

وهى الملحوظة التى وإن بدت فى وقفة شخصية ، إلا أنها تستدعى لدينا نموذجًا من التحليل الموسيقى الذى أورده "أفاكيان" لأوبرا "حسن البصرى" ، ليس للمطابقة مع ملحوظة عبدون ، وإنما للمقابلة ، والتى قد تنتهى بالتناقض بينهما.. ولهذا نقتطف مما كتبه "أفاكيان" ، ما يبدأه بعنوان : علاقة الموسيقى بالبيت والشطر الشعرى :

"فى المقاطع الغنائية الفردية الطويلة نسبيًا، سعى المؤلف إلى تمييز البيت الشعرى وأحيانًا الشطرة بتغيير مماثل فى التيمات. فليس من الضرورى أن يحدث تغيير فى المناخ من بيت إلى آخر، فبالتالى التغييرات الموسيقية مرتبطة بتغيير العناصر والتيمات فقط.

فلنأخذ كمثال كورال الحراس فى المشهد الأول من الفصل الأول.

يدخل الكورال على مقطع من الأوركسترا الذى ينقسم إلى قسمين، القسم الأول (A) بإيقاع المارش الواضح (نموذج رقم ٩٣)، والثانى (B) غنائى سلس (نموذج رقم ٩٤). ثم يبدأ غناء الكورال ضم المؤلف البيتين الأول والثانى معًا ليكوّن القسم الأول (A_1) (نموذج رقم ٩٥)، حيث يؤدى التينور البيت الأول والباص البيت الثانى. والبيتان هما:

يا منعة السلطان **وعزة الإمكان**

فى دولة للجان **مليكها "طهمان"**

ثم يعيد الأوركسترا باختصار القسم الثانى (B_1) (نموذج رقم ٩٦).

ويضم أيضًا البيتين الثالث والرابع معًا فى القسم الثالث (C) (نموذج رقم ٩٦). وأما البيتان فهما:

فى البر والبحر **فى الماء والصخر**

للبطش والشر　　　عرش به "طهمان"

وهنا، وللمرة الوحيدة فى هذا المقطع، يكسر التناسق البنائى بين الشعر والموسيقى، فإن C يمكن تقسيمه إلى قسمين داخليين غير متساويين، فالأول (a) يشمل البيت الثالث والشطر الأول من الرابع، والثانى (b) يشمل الشطر الأخير.

القسم الرابع (D) يشتمل على البيتين الخامس والسادس (نموذج رقم ٩٦). والبيتان هما:

الويل والويل　　　لجاهل يعلو

يحطه الهول　　　رمى به "طهمان"

ثم يأتى القسم الخامس (E) فينقسم إلى قسمين متساويين، الأول (c) يشتمل على البيت السابع والثانى (d) على البيت الثامن (نموذج رقم ٩٦). والبيتان هما:

تبقى على الأزمان　　　شديدة الأركان

ما قادها "طهمان"　　　وسادها "طهمان"

فاصل موسيقى قصير (B_2) فالقسم السادس (F) (نموذج رقم ٩٧) وهو مكون من بيت واحد:

الجان فى الأرجاء والأكوان　　　هم سحقة الأعداء لا مهرب

ويليه تنويعة للقسم الأول (A_2) (نموذج رقم ٩٧) من بيت واحد أيضًا.

هم سادة الأجواء والقيعان　　　سلطانهم "طهمان" لا يغلب

وأخيراً يعيد الشاعر البيتين السابع والثامن فيكرر المؤلف قسم E دون تغيير (نموذج رقم ٩٧) لينتهى غناء الكورال، وفى النهاية يختم الأوركسترا بمزيج من A و B .

أما ثانى الملحوظات الخاصة التى نلتقى بها فى الندوة ، فهى عندما يأخذنا د. جمال سلامة فى مسار تجربته الشخصية ، ليعرج بها إلى حسم ، قد يتصوره البعض تبسيطًا للأمر ، ولكنه فى حقيقته لا يبتعد إلا فى الصناعة عن محور تساؤلات الندوة ومحاذيرها في القضية ، إذ يقول :

"من خلال تجربتى التى قدمت فيها بعض الألحان من خلال التليفزيون ، مثل

(محمد يا رسول الله)، و(المصريين أهمه)، أستطيع أن أقول إننى قدمت لغة موسيقية مختلفة عن المألوف، ولكنها مع ذلك لقيت قبولاً من الجماهير - فيما أعتقد. وكان فى وسعى أن أبنى من هذه الألحان أعمالاً سيمفونية صرفًا ؛ فليس ذلك بالأمر العسير ؛ ولكننى لم أكن لأضمن عندئذ التجاوب معها من قبل الجمهور. ولهذا أقول للإخوة الذين اشتغلوا بالتأليف الموسيقى ، أمثال جمال عبد الرحيم ، وعزيز الشوان ، وشعبان أبو السعد ، وغيرهم، إنهم قدموا أشياء رائعة للغاية على المستوى العلمى ، ولكنها ظلت بعيدة عن الإحساس الجماهيرى ، لأنهم لم يستكشفوا لأنفسهم أساليب خاصة ، وطرقًا يقتربون بها من وجدان الجمهور. وعندما تقدم الأوبرا الجديدة فسوف يكون من الممكن نقلها على الهواء أو إذاعتها ، فيتاح للجماهير عندئذ سماعها، سواء فى مصر أو البلاد العربية . ولا ضير عندئذ - فى رأيى - فى أن تكون مختلفة عما تعلمناه وما استقر فى أذهاننا، سواء فيما يتعلق بالقصة أو التأليف الموسيقى أو أسلوب الغناء أو الإخراج؛ إذ يجب أن نوجد لأنفسنا طريقتنا الخاصة ونحن نقدم هذا الفن ، من أجل أن يحبه الناس ويقبلوا عليه".

وأيا ما كان التعقيب الذى يمكن أن يثار على هذه الملحوظة أو تلك ، لكن المؤكد أن الآراء لن تتوقف ، والبحث أيضًا لن يتوقف ، بدليل أن المحاولات قد أصبحت متواصلة، وإذا كنا قد توقفنا عند نسيان ندوة ١٩٨٧ لاسم الرمالى وتجربته ، وما دمنا عرضنا للتذكرة ببيان عن التجارب الأولى للأوبرا مصريًا ، فإننا نرى ضرورة العرض لما جرى لاحقًا ، سواء لتجربة الرمالى أو غيره ، ووفقًا لما أورده "أفاكيان" فى دراسته ، إذ يذكر :

"فى عام ١٩٩١ بدأ المؤلف فى مراجعة أوبرا (حسن البصرى) فأدخل تعديلات فى الغناء والأوركسترا وطلب من محسن الجوهرى إعادة كتابة بعض نصوص المشاهد . وأنهى هذا العمل عام ١٩٩٢ ليكوّن النسخة الثالثة للأوبرا.

فى عام ١٩٩٢ بدأت المفاوضات مع رئيس الأوبرا الدكتور ناصر الأنصارى والمستشار الفنى لرئيس الهيئة الفنان التينور حسن كامى لتقديم النسخة الجديدة على المسرح الكبير.

فى ٢ أكتوبر ١٩٩٣ ، تم عزف الافتتاحية فى حفل مخصص لأعمال المؤلفين المصريين ، قام بأدائها أوركسترا القاهرة السيمفونى بقيادة الدكتور مصطفى ناجى.

وفى عام ١٩٩٣ ، طبع الرمالى النص الشعرى لـ (حسن البصرى) (تمهيدًا لتقديم الأوبرا كاملة)، كما يقول المؤرخ الموسيقى أحمد المصرى فى (مقدمة الكتاب" .

ثم تقدم الأوبرا كاملة على هيئة كونسير فى ٣٠ يونيه ١٩٩٥ ، على المسرح الكبير بدار الأوبرا المصرية ، بقيادة يوسف السيسى ، ونلاحظ أن "هايج أفاكيان"، صاحب الدراسة ، هو الذى قام بتدريب السوليست ، ومن نجده هو نفسه الذى يرصد الوقائع الأوبرالية اللاحقة عامة : "فى مارس ١٩٩٤، وفى المسرح الصغير بدار الأوبرا، عُرضت بالإخراج المسرحى أوبرا حجرة للمؤلف الشاب شريف محيى الدين بعنوان (ثلاث أوبرات فى ساعة) لتصبح أول أوبرا مصرية تقدم كاملة بالإخراج المسرحى، والتى أعيد عرضها عدة مواسم متتالية على مسرح الجمهورية التابع لدار الأوبرا . وفى يوليو ١٩٩٤ قدمت لأول مرة أوبرا (أنس الوجود) كاملة لعزيز الشوان على هيئة كونسير على المسرح الكبير بدار الأوبرا، وتكرر ذلك فى أكتوبر ١٩٩٤ . وفى يونيو ١٩٩٦ عُرضت بالإخراج المسرحى وأعيد عرضها فى كل موسم حتى مايو ٢٠٠٢ . وفى ١٩٩٤ قدمت أوبرا (مصرع كليوباترا) لسيد عوض بالمسرح الكبير على هيئة كونسير.

وقد شاهدت الألفية الثالثة أيضًا ميلاد أوبرات مصرية جديدة. ففى مارس ٢٠٠٣ قُدم على المسرح الصغير بدار الأوبرا (دانييل فِى جبِّ الأسود) (أوبرا حجرة) لرمز صبرى، وأخيرًا ، وفى ديسمبر ٢٠٠٥ ، قُدم على مسرح سيد درويش بالإسكندرية، ثم على مسرح الجمهورية بالقاهرة أوبرا (ميرامار) لشريف محيى الدين ، وذلك بإنتاج مشترك لمكتبة الإسكندرية ودار الأوبرا المصرية" .

لكن ماذا قدم كامل الرمالى عام ١٩٥٦ فى ضوء ذلك كله؟ .. إننا نتحمس ، ولا نتسرع في الإجابة ، ونذهب مع منير مطاوع عندما يقودنا مع "أفاكيان" إلى عرض الشاعر صلاح عبد الصبور لهذه التجربة ، ليحلل أسباب المعاناة فى مناهضتها خلال زمن المد للعداء لكل ما هو أجنبى ، ومن بينه التصور بأجنبية فن الأوبرا ، بما يفسر لنا - ضمنيًا - ما غطى التجربة من نسيان تاريخى ، حيث نقف عند تعليق صلاح عبد الصبور على ما اعتبره "الريادة" فى هذه التجربة ، بقوله :

"شرف المحاولة ، أرفع الأشياء قدرًا ، ومن ارتاد أرضًا بكرًا فقد قام بعمل بطولى ، ونحن أحوج ما نكون إلى الرواد الذين يرتبطون بالغايات البعيدة، ويطمحون إلى تحقيق العزيز من الأمور ، وجل جهد هؤلاء الرواد أن ينبهوا

الأذهان إلى أن وراء ذلك الذى نعرفه ، شيئًا لا نعرفه ... وأن فى النشاط الإنسانى جوانب لم تحقق بعد . وفى مصرنا الكنانة ما زال التخلف الحضارى يمتد فى شتى أنواع النشاط الإنسانى . ولن تكون لنا مصر معاصرة إلا إذا واكبنا ركب الحضارة العالمية".

نذهب إذن - بالتأكيد - مع شاعرنا الكبير صلاح عبد الصبور ، إذ حتى لو لم نملك فرصة التقييم النقدى الفنى ، من قبيل تلك الدراسة التى يقدمها الموسيقى المتخصص "هايج أفاكيان" ، فإننا نملك الثقة فى تقييم اقتحام الرمالى للتجربة ، بأنها "ريادة" .. بل مثلما نطرح تجربته بالكشف ، استهدافًا لإعادة الاكتشاف ، فإن الأمل يحدونا أن تظهر لنا اكتشافات لريادات أخرى، ممن يكونوا قد مروا برحلة الألم - وهم كثر فى شتى مجالات الفن والإبداع - حتى تؤدى الأكاديمية دورها الطليعى.

(٢)

هكذا تصبح أداتنا الأكاديمية للإحياء والاحتفال بتجربة الرمالى الموسيقية الأوبرالية ، هى النشر ، الذى يأتى بدوره مستندًا إلى ركنين : الأول هو الإضاءة بالدراسة ، سواء للتجربة نفسها ، أو للسياق الأعم الذى ترد خلاله التجربة ، والثانى هو "الكشف" عن "الإبداع" ذاته الذى جسد كل هذه القضية ، سواء بالنشر المقروء للنص الأوبرالى "حسن البصرى" أدبيًا وموسيقيًا ، أو بالنشر السمعى لتسجيل أوبرا "حسن البصرى" ، والذى حصلنا على حق توزيعه مع كتاب النص المقروء من الفنان عبد المنعم كامل، رئيس الهيئة العامة للمركز الثقافى القومى (دار الأوبرا المصرية).

ولعل من أهم ما دفعنا إلى إصدار التسجيل السمعى مصاحبًا للكتاب المنشور، هو إتاحة الفرصة للباحثين والنقاد ، سواء للبحث التأريخى ، أو للنقد التحليلى ، إذ لفتتنا ملحوظة "أفاكيان" ، وهو يستهل تحليله الموسيقى لأوبرا "حسن البصرى"، عندما يقول :

"٣- الموسيقى

من المعتاد أن يتم تحليل مقطوعة موسيقية بعد تجارب عديدة من الأداء. فالعين والعقل أحيانًا لا يمكنهما أن يحسما بعض الأمور التى تحددها تجربة الأداء (performance practice) ، فبعد هذه التجربة الهامة، يأتى دور المحلل الموسيقى، الذى بثقافته الواسعة فى علم وتاريخ الموسيقى، أن يعيد قراءة نتائج هذه التجربة العزفية، مضافًا إليها بحوثه العلمية، سواء من ناحية التحليل أو التأريخ.

هذه الفرصة ليست متاحة لمحللى (حسن البصرى). فأولاً، لم يتم إخراجها مسرحيًا حتى نتمكن من مشاهدتها. فعدم تجسيدها مسرحيًا وعدم الإحساس العملى بتفاصيل الدراما الشعرية والموسيقية يجعل تحليلها فى غاية الصعوبة. وثانيا: كانت الحفلة الوحيدة التى تمت على هيئة كونسير فى الماضى القريب (عام ١٩٩٥)، وكان تسجيلها متاحًا فى أرشيف دار الأوبرا المصرية، وهى تعانى من مشاكل كثيرة فى الأداء. فرغم أن بعض المغنين المنفردين على درجة عالية المستوى، إلا أن أصوات البعض الآخر لم تكن ملائمة للأدوار التى أدتها، وحتى لو أخذنا فى الاعتبار أن هذه حفلة واحدة، وأنها لا تكفى إطلاقًا لتكوين تجربة الأداء، التى تنضج بمرور الزمن ومع تكرار العزف.

ورغم كل شىء، فسوف أحاول - على قدر إمكانياتى المتواضعة - توضيح بعض الخصائص العامة لهذه الأوبرا".

وإذا بنا نلتقى بدراسة تحليلية جادة ، من شأنها تأكيد أنها ممكنة، رغم أمانة التحفظ المدقق الذى أورده "أفاكيان" ، وهو ما دعانا بالأمل إلى طرح الإصدار الصوتى نفسه ، حتى يتحفنا باحثون آخرون بما يثرى التجربة ، ليس فى "حسن البصرى" وحدها؛ وإنما فى سياق استهداف نهضة حقيقية للفن فى مصر.

من هنا كان من الحتمى فى أكاديمية للفنون ، أن يكون بين إصدارتها سلسلة "نصوص" لتكون مساحتها متاحة للكشف عما يلزم نشره من الشق الإبداعى المتعلق بوظائف هذه الأكاديمية ، أما معيار هذا اللزوم فهو ما لا يمكن تحديده إلا وفقًا لكل حالة فى ضوء ما حُدِّدَ للمسار الأكاديمى.

وكنا قد بدأنا سياسة جديدة لإصدارات الأكاديمية ، كتبت فيها أن فى عملنا بالجامعات والأكاديميات، وعبر مختلف المعاهد والكليات، تبدأ المشكلة المؤلمة لبعضنا، بكون الصفة "أكاديمى" هى ذاتها "مهنتنا"، وبأن فى أدائها الوظيفى ثمة فجوة هائلة، ينجزها - بجدارة - عدم الاشتباك الفاعل مع بنيات المجتمع والعالم، ويحققها عدم الاشتباك الحيوى مع أصوات المجتمع وشرائحه، وفى قمتها النخبة بكل فئاتها وتوجهاتها. كما تتجسد الفجوة اتساعا كلما انعدم هذا الاشتباك مع ثقافة المجتمع وهمومه وأمانيه، حتى فيما لم يكن المجتمع يعرف أنها أمانيه، حيث من المفترض أن يكون البيان الوظيفى لعملنا: قرون استشعار، متحركة، وفاعلة، وحيوية، فالمؤكد أنه بدون كل مناحى هذا الاشتباك لا بد أن يخبو الوهج والطموح، ويتوارى أى مسعى حيوى مبدع، فيتطع الإحباط فى كل جنبات حياتنا، يكرسه التنامى المتعاظم لظاهرة الجامعيين والأكاديميين المتمترسين فى قوقعة الموظف البليد، وعلى استحياء لا نستخدم هنا التعبير الشعبى الصارم: أكل العيش، لقسوته إذا ما تصدر الأولويات فى حالتنا، مع أنه اللازم والطبيعى فى بقية أمور الحياة والمجتمع.

وإذا ما كانت هذه قناعتنا، فلا يمكن الزعم أنها تشملنا كلنا، لأن ذلك الكل يجمع فى الوقت نفسه أولئك المستمرئين للتمدد فى عالمهم الوظيفى المتكلس، جنبا إلى جنب مع مطلقى الوهج الذى هو الأصل والجوهر فى العمل الأكاديمى، وإن كان بعض هؤلاء الأخيرين سرعان ما يسقطون فى هوة الفجوة، عندما تعوزهم فاعلية الاشتباك الحيوى.

ذلك كله من شأنه أن يضع موضوع "الأكاديمية" ذاته تحت طائلة الاستشكال، خاصة عندما يأتى الموقف الأكاديمى مقرونا بالجمود تارة، وبالاستبدادية تارة أخرى، بما من شأنه أن يقود إلى كافة الاتهامات المنتقدة للأكاديمية، حيث تغدو الإشكالية الحقيقية بارزة فيما تحمله الموضوع الأكاديمى فى الفن والفكر من تناقض أكيد بين: احتمالات للتجميد والتجمد - وهى دائما مجرد احتمالات،

ولكنها - مع الأسف - تظل قائمة ومتربصة فى أحيان كثيرة عبر تاريخ الفن - وبين: إمكانات للتجديد والتجدد -هى الأصل فى المنهج عند التمكن من جوهر حقيقته- فالمؤكد أن "الأكاديمية" سوف تغدو جامدة - إن آجلا أو عاجلا - باعتبارها مواضعات وقوانين ومفاهيم فنية مقننة، فى مواجهة التطور الذى ينعكس دائما -بالضرورة- عبر تجدد فى الفكر والفن، ومن ثم فالمواضعات الفنية القديمة التى تكون الأكاديمية قد دأبت على تعليمها لا بد أن تصبح متخلفة عن هذا الجديد، وحتى عندما يفرض هذا الجديد مواضعاته الفنية، فإنه سرعان ما يتحول كذلك - إن آجلا أو عاجلا، بحكم التطور - إلى أكاديمية جامدة تُوَاجَه بالجديد، وهكذا يفرض قانون التطور نفسه، فإذا ما تحولت الأكاديمية إلى جبهة قتال ضد الجديد، أصبحت معقلا للتجمد ما دامت لم تؤمن بالقانون الذى يساعدها على إفساح الطريق دائما لحتمية الجديد ومواضعاته الجديدة التى ستتحول يوما إلى أكاديمية جامدة ولا شك.

هنا لا أخفى أننى كنت مهتما أصلا بالخوض فى هذه الإشكالية، حتى قبل أن أتوقع مسئوليتى عن مؤسسة - هى الأكبر- تحمل المسمى الإشكالى ذاته (أكاديمية) - وأعنى بذلك رئاستى لأكاديمية الفنون بمصر - بل إن لى مبحثا فى ذلك (ينظر كتاب: النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى، لكاتب هذه السطور، من إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٣) انتهيت فيه إلى صيغة " الأكاديمية التجريبية" و -كذلك- "التجريبية الأكاديمية"، التى تستهدف الجوهر الإيجابى للأكاديمية، أى انطلاقها المتجدد أبدا، حتى إن الوقائع المحركة لذلك أصبحت مثارًا لتفاعلى معها...

وكنت يوم كلفنى وزير الثقافة الفنان فاروق حسنى برئاسة أكاديمية الفنون (يوم ٢٠٠٤/٨/٨)، قد خرجت من لقائى به ونصب عينى ثمة مساران رئيسيان، هما : تحديث المناهج التعليمية للفن فى الأكاديمية، والاشتباك مع المجتمع ثقافة وإبداعا.

وبينما ظل يعتمل فى ذهنى ما دار فى لقائى مع الوزير، رأيت أن نبدأ بقرار نضع به توصيات لجان المناقشة بطبع الرسائل موضع التنفيذ، فتأخذ هذه الرسائل موقعها فى سياسة إصدارات الأكاديمية.

وفى الحقيقة.. كانت تدور فى ذهنى أيضًا عند إصدار هذا القرار، صورة "الشح" الذى أصبحت عليه توصيات الطبع فى ليالى إجازة الرسائل بالجامعات، والتى لم تعد تأتى إلا على سبيل الثناء الاحتفالى، دون أن تطبع أية رسالة منها، حتى صارت عرفا ميتا، سواء بسبب ما آلت إليه طبيعة الغالب من هذه الرسائل، أو بسبب التغاضى الذى يقابل به الجيد منها. أما من ناحيتنا - نحن المحملين "بعقدة" الاتهام بالأكاديمية - فقد أعلنا القرار بطبع الرسائل لتكون بمثابة منصة للتفاعل المعرفى مع المجتمع، بحيث يُعاد ضخ الجهد العلمى المنجز داخل الأكاديمية، ووضعه ضمن سياق حركة الفكر المصرى والعربى، وفى مرمى هذه الحيوية المنشودة، يأتى كذلك العرف الذى نسنه ضمن المنحى الجديد على الأكاديمية، بأن تُذَيَّل الرسالة المطبوعة بنص وقائع مناقشة الرسالة وسخونتها بالتفصيل لتكون متاحة بالنشر، وبما يحقق فرصة فعالية للاشتباك، استهدافًا للتفاعل الذى نبغيه. واعتبرت ذلك نهجا ومسارا جديدًا بالأكاديمية، ليكون محتوى الإصدار المنشور قابلا للرفض أو للتبنى، وللحذف أو للإضافة، وللمديح أو للهجوم، عبر النقد والحوار والجدال والتحليل، إلى آخر صور التفاعل الحى، التى بدونها لا يكون إلا ذلك "الشح"... وهو المساوى -عندنا- لفقدان الحياة .. أو ما يسمونه الموت السريرى.

وفى اتجاه الهدف نفسه جاءت فكرتنا بإصدار سلسلة "دفاتر الأكاديمية" التى سيتحمل المؤلف فى كل إصدار منها مسئولية الطرح الذى يقدمه على سبيل الإسهام المباشر فى حركة الفكر والثقافة العربية، سواء بما يثيره من قضايا، أو بما يقدمه من أداء معرفى يراه لازما للآخرين، ضمن كل ما انطلقت به سياسة إصدارات الأكاديمية عبر مسارى التحديث والاشتباك، بعد مرحلة من الجهد المتواصل لترجمة الثقافة الحديثة، قادها باقتدار وتخطيط واع رئيس الأكاديمية الأسبق د. فوزى فهمى، وهى التى شرعت على إثرها فى الدعوة إلى نهج جديد بأكاديمية الفنون، يمثل الإثمار، ويتبنى نشر المؤلفات العربية لأعضاء الأكاديمية، حتى انطلقنا نتبع سلسلة الرسائل بسلسلة **"دراسات ومراجع"** التى يتم خلالها توفير كتب الأساتذة لأول مرة فى تدريس المواد التى تقررها مناهج التحديث الجديدة. ثم بدأنا مشروعًا لإطلاق الرؤى الذاتية لأعضاء الأكاديمية، يستهدف الاشتباك مع الرأى العام الثقافى للمجتمع، عبر سلسلة **" دفاتر الأكاديمية"** التى سيكون كل إصدار منها حاملاً - بدءًا من عنوانه - المنحى الشخصى لمؤلفه (مثل: نظريتى ، تجربتى، رؤيتى، مداخلتى... إلخ).

وفى الاتجاه نفسه، خططنا وأنجزنا البدايات لمجموعة أخرى من السلاسل، منها ما يحقق مشروعنا مع " **التراث**"، وعلى رأس قائمته يأتى لأول مرة تحقيق المخطوطات التراثية أو دراستها مما يتعلق بمجالات التخصص فى أكاديمية الفنون، إضافة إلى سلسلة "**نصوص**" المعنيّة بالكشف عن نصوص السينما والمسرح والموسيقى وأىٍّ من الفنون ، خاصة ما يخدم منها أهداف إعادة التأريخ والبحث، وهو الهدف نفسه الذى فى ضوئه رحنا نستكمل مشروعنا الطموح "**ملفات السينما**" ضمن خطة أشمل لإعادة التأريخ فى الفنون خلال " **ملفات الفنون**" التى سيكون من بينها : " **ملفات المسرح**" و " **ملفات الموسيقى**" و "**ملفات الباليه**"... إلخ ، وليكون ذلك كله سندًا مرجعيًا للسلسلة الضخمة "موسوعات الأكاديمية"...

كذلك دشَّنَّا- ضمن هذه السياسة للإصدارات- سلسلة " **المكتبة التأسيسية للمعهد العالى لفنون الطفل**" ، حيث ما زال العمل الإنشائي يجرى في المباني الضخمة اللازمة لمشروع المعهد. ولأن الفكرة في هذا المشروع، هي فكرة رائعة، لذا يتوجب العمل للتأسيس المنهجي لها منذ الآن، دون انتظار للانتهاء من إنجاز بنيته التحتية، إذ كان د. فوزي فهمي، في مرحلة الحلم بالمشروع، قد بدأ خطوة عملية إيجابية مبكرة، مع بداية التسعينيات من القرن الماضي، تمثلت في تشكيل لجان اقتراح مناهج التدريس لمختلف الأقسام والتخصصات، وقد شرفني حينذاك بأن أتولى مهمة المقرر لهذه اللجان... وقد توالت السنوات في انشغال كل أجهزة الأكاديمية وانغماس كل قياداتها الإدارية والمالية، في العمل على متابعة المشروع الضخم لإنشاءات مباني الأكاديمية (١٩ فدانًا) ، والتي مثلت الحلم الأكبر في مشروع د.فوزي فهمي، لكن دون أن تصل إلى مداها حتى الآن، لذا رأيت أننا الآن يجب ألا ننتظر.. بل يجب أن نبادر أولاً بتأسيس كل مستلزمات الإنتاج العقلي التي نملك إنجازها باعتبارنا إمكانية بشرية، فنؤلف الكتب اللازمة لمناهج التدريس، ونجمع الطاقات البشرية المتخصصة في هذا المجال.. إلخ، حتى ينال تحقيق ذلك الوقت اللازم له، بما في ذلك تجميع المواد المرجعية، وطباعة نماذج المشروعات الإبداعية لمختلف التخصصات، والتي ستجسد المنطلق الحقيقي لممارسة العملية التعليمية على أساس منهجي، حتى لا نفاجأ عندما ننهي البنيان الخرساني، وتُستَوْرَد الماكينات والمعدات، أننا سنبدأ حينئذ التأسيس من الصفر..

وتندفع الخطة بلا هوادة فى كل هذه السلاسل الجديدة، أما عن سلسلة "نصوص" فلأنها معينة - أساسًا - بنصوص الإبداع فى شتى الفنون ، لذا فإن أهدافها متداخلة مع أهداف بقية السلاسل التى أصبحت فى المخطط الجديد لسياسة الإصدارات فى الأكاديمية ، فالنص الإبداعى المنشور يمكن أن يخدم أغراض التأريخ ، فيتداخل بالتالى مع سلاسل "ملفات الفنون" المعنية بإعادة التأريخ للفنون ، كما أن هذه النصوص قد تمثل مادة مرجعية مما تشير إليه سلسلة "موسوعات الأكاديمية" أو حتى سلسلة "دراسات ومراجع" ، بل إن نشر "نص" قديم مما يتم الكشف عنه ، لا يمكن أن ينفصل عن كونه "التراث" الذى أصبحت له سلسلة أيضًا. وعلى وجه الإجمال ، فإن هذا التداخل أمر طبيعى ، ما دمنا مطمئنين كون أن لسلسلة "نصوص" - بالمقابل - سمة موحدة، هى كونها "نصوص" الإبداع.

لكن بالمقابل لهذه السمة الواحدة من ناحية ، مع عدمِ الوقوف عند معيار محدد لما يلزم نشره من هذه النصوص الإبداعية إلا وفقًا لكل حالة فى ضوء المسارين اللذين أصبحا يشكلان منهجنا، وهما : التحديث والاشتباك ، تصبح المساحة المطروحة للنشر لا يحدها إلا كون الأكاديمية ليست هيئة متفرغة للنشر، وإنما إصداراتها تتم فى إطار ما يخدم العملية التعليمية ، حتى عبر مسارى التحديث والاشتباك ، لذا فإن الاختيار لإنجاز النشر فى حدود هذه المساحة سوف تحكمه مدى مرجعية النص وفق أى هدف من الأهداف ، سواء من حيث التداخل مع سلاسل الإصدار الأخرى ، أو من حيث الأغراض التعليمية المباشرة فى وظائف أكاديمية الفنون.

وإذا ما نظرنا إلى نشر نص أوبرا "حسن البصرى" فى ضوء هذا المفهوم ، فإن الجانب الاحتفالى فى هذا الإصدار بمناسبة مرور ٥٠ عامًا ، لن يمثل إلا الحالة الشكلية لمدى مرجعية هذا الكتاب ، فهو متداخل، بل يخدم التأريخ لفن الأوبرا فى مصر ، مثلما يؤدى دورًا تعليميًا فى هذا المجال ، بل إن به احتمالات الاشتباك ، ما دام أنه احتفال بمبدع وبإبداع يمكن أن يتعرض للانتقاد ، مثلما يمكن أن يتعرض للثناء فى سياق حركة النقد الفنى وصحافته.

د. مدكور ثابت

٢٠٠٦

تقديم

بقلم

منير مطاوع

فى السادس والعشرين من ابريل من العام ١٩٥٦ شهدت الحياة الثقافية والفنية فى مصر مولد نوع جديد من الفن المصرى .. هو الأوبرا..

فقد عرضت فى هذا اليوم على مسرح قاعة ايوارات، التابعة للجامعة الأمريكية فى القاهرة، أول أوبرا مصرية..

[ولقد كان تلحين أوبرا مصرية الحلم الجميل الذى راود كل كحبى الموسيقى الرفيعة فى مصر - كما يقول المؤرخ والناقد الموسيقى أحمد المصرى - ويضيف : إذ كنا نفتقر إلى الأجهزة الفنية اللازمة من صوليست وكورال وأوركسترا ، لذلك اقتصر نشاط دار الأوبرا المصرية القديمة على تقديم بعض المواسم الأجنبية ، وبعد ثورة ١٩٥٢ استطاعت دار الأوبرا استكمال العناصر الفنية التى يتطلبها تقديم مثل هذا العمل الفنى الكبير وتوافر الفنان كامل الرمالى عندما وجد النص الشعرى المناسب الذى استوحاه الشاعر محسن الجوهرى من قصص ألف ليلة وليلة، على تلحين هذه الأوبرا فى أسلوب فن يتصل اتصالاً وثيقًا بالتراث الإنسانى للموسيقى العالمية ، وإن لم يفقد صلته إطلاقًا بموسيقانا العربية إذ نجح فى تطويع علوم الموسيقى الأوروبية لخدمة الموسيقى المصرية].

[وظهرت أول أوبرا مصرية.. أوبرا حسن البصرى ... ورغم اعتمادها على الشكل البنائى للأوبرا الأوروبية، فهى وثيقة الصلة تمامًا بموسيقانا المصرية المتطورة ، واستطاع الموسيقار كامل الرمالى أن يحقق هذا الحلم الكبير - الذى طالما انتظرناه منذ زمن طويل - [وكان ذلك منذ ٥٠ عامًا].

[وفى ذكرى مرور نصف قرن من الزمان على انطلاق أول أوبرا مصرية ، أقامت الجامعة الأمريكية بالقاهرة احتفالاً فى ذات القاعة التذكارية التى شهدت ميلاد أوبرا حسن البصرى وقدمت خلاله مختارات منها...

[والدراسة التى تنطوى عليها صفحات هذا الكتاب هى مشاركة فى الاحتفال بمرور ٥٠ عامًا على "أول أوبرا مصرية" .. وهى أول محاولة معروفة من نوعها فى التاريخ المعاصر لثقافتنا المصرية، لابتكار وخلق شكل فنى جديد عليها - وإن كانت الثقافة الغربية تعرفه منذ مئات السنين .. وقد فكر أصحاب هذه المحاولة الأولى أن ثقافتنا الحديثة التى استوعبت قوالب فية أجنبية مثل المسرح.. والرواية، والقصة القصيرة .. وغيرهما، وقدمت من خلالها أعمالاً مصرية عربية أصيلة وصادقة ورفيعة .. قادرة على استيعاب فن "الأوبرا" ليجد له مكانًا فى بستانها الرحيب.

[عمر هذه التجربة الابتكارية ٥٠ عامًا، منذ كانت خطوطًا أولية، أو فكرة هائمة فى وجدان وعقل شاب مصرى يدرس الآداب فى جامعة الإسكندرية ويعشق الموسيقى درسًا واستماعًا ، عزفًا وتأليفًا.

فى مطلع عام ١٩٥٠ نشرت بعض صحف القاهرة أخبارًا وتحقيقات عن أول أوبرا مصرية مستمدة من قصص ألف ليلة وليلة ومكتوبة شعرًا عربيًا فصيحًا ووضعت ألحانها على النسق الكلاسيكى الغربى ولكن بروح وموسيقى مصرية عربية، وتضم أثنى عشر منظرًا.

ومضت ست سنوات قبل أن تعود الصحف إلى الإعلان عن حفل موسيقى (يتضمن عرضًا للفصل الثانى من أوبرا "حسن البصرى" أول أوبرا مصرية .. وضع نصها الشاعر محسن الجوهرى والتزم المؤلف الموسيقى كامل الرمالى فى تلحينها كل الأصول والقواعد الموسيقية العالمية الحديثة).

وعلق على هذا الحدث ، المحاولة، الشاعر صلاح عبد الصبور قائلاً:

"شرف المحاولة، أرفع الأشياء قدرًا، ومن ارتاد أرضًا بكرًا فقد قام بعمل بطولى، ونحن أحوج ما نكون إلى الرواد الذين يرتبطون بالغايات البعيدة ويطمحون إلى تحقيق العزيز من الأمور، وجل جهد هؤلاء الرواد أ ينبهوا الأذهان إلى أن وراء ذلك الذى نعرفه ، شيئًا لا نعرفه ... وأن فى النشاط الإنسانى حوانب لم تحقق بعد. وفى مصرنا الكنانة ما زال التخلف الحضارى يمتد فى شتى أنواع النشاط الإنسانى. ولن تكون لنا مصر معاصرة إلا إذا واكبنا ركب الحضارة العالمية".

أقدمت على محاولة تأسيس فن أوبرالى مصرى، مع مؤلف الموسيقى ومؤلف الأشعار، مجموعة من الفنانين والفنانات والموسيقيين العازفين والمغنين والمغنيات والمخرج ومصممة الأزياء والباليه ومدربى الأصوات وفرقة الباليه وقائد الأوركسترا أحمد عبيد قائد فرقة أوبرا القاهرة (وهى فرقة خاصة).

ويوسف عزت الذى أدى غناء وتمثيلاً دور "حسن البصرى" ونهاد توفيق التى أدت غناء دور "بدر البدور" ... وحمدى غيث المشرف المسرحى على العرض ومدام نيكولز مصممة الباليه وقائدة فرقة الباليه والأستاذ فافيادس مدرب الأصوات وأستاذ الغناء بالمعهد العالى للموسيقى المسرحية..

كانت محاولات شابة أقدم عليها فنانون معظمهم من الهواة ومحبى الابتكار

والتجديد وقدموها على نفقتهم الخاصة وبجهود تلقائية وإمكانيات مادية محدودة جدًا.

وكانت المحاولة غريبة جدًا فى آذان وعيون وأفهام النسبة الغالبة من المسئولين الرسميين وشبه الرسميين..

ومن قادة الرأى والفكر ومشاهير كتاب الأعمدة فى الصحافة فى ذلك الوقت. وكانت الأجواء العامة فى مصر فى ذلك الوقت (مطلع عام ١٩٥٦) تتمثل فى تصاعد الشعور الوطنى وقيادة الضباط الأحرار لمختلف مجالات الحياة.

فالإحساس العام السائد وقتها هو الرغبة فى القضاء على كل ما هو أجنبى.. تحررنا من الاحتلال وحققنا الجلاء وبقى لدينا إحساس عام بالعداء للغرب .. ولكل ما هو غربى. ويضاف إلى ذلك عامل آخر هو الإحساس بأن "الأوبرا" هى فن مرتبط بالخديوى والعائلة المالكة والطبقات الارستقراطية. والإقطاع والفئة التى تعاونت مع القصر والاستعمار! وكانت بعض أجهزة الدولة المعنية بالفنون فى ذلك الوقت (مصلحة الفنون) مشغولة بمشروعات فنية مستمدة من التراث الشعبى (الفولكلور) المحلى فى مصر وتستعد لتقديم الأوبريت الشعبى "يا ليل يا عين".

ثم جاءت فرقة أوبرا القاهرة لتقدم الأعمال المصرية المتطورة وكان لابد من تطويقها حتى لا تواصل السيد فى هذا الطريق الذى وجدت من أجله، لهذا سارعت مصلحة الفنون (التى عارضت الفكرة أشد المعارضة فى البداية) بالإعلان عن تكوين فرقة كورال ضمت نفس العناصر بل واستخدمت نفس الاسم وهو كورال أوبرا القاهرة واختارت لها أستاذًا إيطاليا لتدريب أفرادها وهو الأستاذ "ايتورى كوردونى" وحولت مسارها لخدمة الأوبرا الإيطالية ولكن كان الهدف هو سد الطريق أمام أى محاولة لتقديم أوبرا مصرية فى ذلك الوقت والايحاء بأن الأوبرا وغيرها من ضروب الموسيقى الرفيعة هى فنون خاصة بالغرب وحده.

وكان المد الوطنى قد فتح مجالاً لتيارات ومذاهب فنية كانت ممنوعة من قبل ومحاصرة هى الاشتراكية والواقعية اليسارية وما سمى بأدب العمال والفلاحين وفنون الشعب العامل.

فكيف فى مثل هذا المناخ (الوطنى) تأتى هذه المجموعة من الفنانين - ومعظمهم شبان لم يسمع بهم أحد من قبل - وتقدم أوبرا وسيمفونيات وكورال

وموسيقى مصرية فى قالب غربى ... وباليه .... و ..... و .... و .... !؟

ثارت ثائرة الأغلبية .. وربما كانت لدى بعضهم مصالح شخصية .. أو ضحالة فى الثقافة الموسيقية الكلاسيكية ... أو رغبة خفية فى الدفاع عن كبار نجوم الطرب.

وكان أعلا أصوات الهجوم على هذه المحاولة غير المسبوقة للأستاذ يوسف السباعى الذى كان يحتل منصب "سكرتير عام المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب" فى ذلك الحين بينما كان بحكم منصبه مطالبًا (برعاية) هذه التجربة البكر، الذى قاد حملة قاسية من الإهانة والهزء والسخرية والإساءة للتجربة ... والمشاركين فيها، وحتى لمن تعاطفوا معها، وهم قلة محدودة من الكتاب والفنانين والأدباء.

ومن بين ما قاله وأثاره سيادته (الذى أعلن بوضوح - مع ذلك - أنه حضر الحفل ولكنه غادره قبل أن يشهد ويسمع الأوبرا):

"نحن نريد حقًا أن نجعل موسيقانا عالمية ولكنها يجب أن تكون أولاً موسيقانا وثانيًا عالمية.

يجب أولاً أن تطربنا ... وثانيًا تطرب العالم ، أما أن نضع كلامنا فى قوالب غربية تهرس نصفه وتمضغ النصف البقاى ، فهذا عبث يجب أن نقضى عليه.. وفساد فى الذوق وخداع يجب أن نجتثه من جذوره".

وتصدى للرد على سخريات وسخط سكرتير عام المجلس وآرائه ، الكاتب الصحفى سامى داود الذى كتب فى "الجمهورية" :

أن التطريب ليس هدف الموسيقى ... ولا طبيعتها بمفهومها العالمى ، ولدى الناس فى أنحاء العالم الصنفان .. لديهم الموسيقى والأغانى التى تطربهم وترقصهم، ولديهم الموسيقى والغناء الذى لا يطرب ولا يرقص ولكنه يحرك النفس ويوقظ المشاعر، ويقوم بنفس الدور الذى يقوم به الأدب والتصوير والنحت وسائر الفنون، الدور القيادى لا دور الاستجابة لأهواء الجماهير.

وإذا كان البعض لا يفهم الموسيقى الجادة ولا يفهم السيمفونيات العالمية أو يعتبر أغانى الأوبرا صراخًا وصياحًا فليس هذا البعض ملومًا، كل ما هنالك أن أذنيه لم تتعود بعد غير فن "العتبة الخضراء"!

وطالب سامى داود المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بتشجيع خلق

الموسيقى الجادة وأن يعمل على إذاعتها وإشاعتها حتى تعتادها الأسماع هنا، وتقبل عليها وتجد فيها متعة أرفع كثيرًا من متعة المطرب ... وقال:

"إننا نهضم الآداب الأجنبية ونقبل على قراءتها. فما بالنا نتوقع أننا لن نهضم الموسيقى العالمية التى يهضمها سكان العالم بأسره. إن الأوبرات العالمية إذا أحسن أداؤها استطاعت أن تحرز إعجاب السامعين حتى فى مصر ...".

واستمر الجدل حول التجربة .. وأدلى عبد الحميد الحديدى - مراقب عام البرامج الأوربية والموجهة بالإذاعة المصرية - وقتها - بدلوه، فبدأ بالتهكم والسخرية، وأن اعترف ضمن حديثه بأن اللغة العربية - وكل اللغات - تصلح لأداء ألحان الأوبرا (وكان هناك كثيرون يرفضون فكرة قابلية اللغة العربية للأداء الأوبرالى) وقال أن العبرة هى باللحن ذاته، وبالروح التى يؤدى بها اللحن .. إن كان هناك لحن .. ومن هنا كان العبث الخطير.

واعترض الحديدى بشدة على مشهد من الأوبرا لـ "حسن البصرى" يتجول فى القفار وإذا يسرب من الحمام يهبط وتنقلب حمامة إلى فتاة مليحة .. ويتساءل : فهل رأى الجمهور سربًا من الحمام ؟!

ثم سارع بتكوين فرقة كورال الإذاعة تحت إشرافه وكان من باكورة إنتاجها أغنية "البحر بيضحك لى وأنا نازلة آتدلع أملا القلل".

وكان الكاتب الصحفى الذى يتمتع بثقافة فنية واسعة - محمد محبوب - من أوائل من بشروا بتجربة تقديم أول أوبرا مصرية، وكان محبوب يرى أن هذه سوف تكشف لنا، وخاصة للمسئولين ، أننا لا نفتقر إلى الأصوات والكفاءات الملائمة لفن الأوبرا. وأننا سوف نحرر الموسيقى المصرية من القيود الثقيلة التى ترسف فيها. كما أننا ننقذ سمعة اللغة العربية من الوهم الكبير الذى يشيعه القائلون بأنها لا تصلح للأوبرا.

وكتب الناقد الفنان كمال الجويلى فى "الأهرام" بتاريخ ٢٩ ابريل ١٩٥٦ تحت عنوان "فرقة أوبرا القاهرة تخلق فنًا جديدًا".

"وكانت أهمية المحاولة أنها أرست قواعد فن جديد أرادت به فرقة أوبرا القاهرة تطوير فننا وتحقيق الروح المصرية فى فن عالمى يضاف إلى ميراث الإنسانية وإلى انتصاراتها. ولأول مرة سمعنا أوبرا مصرية هى أوبرا "حسن البصرى" فى إطار موسيقى كلاسيكية فيه خلق وإبداع".

وعلى النقيض من هذا الرأى كان الأديب يوسف الشارونى يرى "أن أول ما يوجه إلى هذا المجهود هو عدم وجود الجملة المصرية فى هذه الموسيقى".

وتصدى محمد محبوب لظاهرة عجز الكتاب وقادة الفكر عن التذوق الموسيقى متسائلاً : كيف يمكن لكاتب - أى كاتب - أن يكتب فى قضية الموسيقى ومأساتها الكبرى فى هذا البلد وأن يصدر حكمه على أى إنتاج موسيقى مصري أو غير مصرى قبل أن يمتلك القدرة على التذوق .. التى لا تأتى إلا من الاستماع المستمر المنتظم للموسيقى العالمية الرفيعة؟!

إن هذه المشكلة - مشكلة العجز عن التذوق الموسيقى - هى أخطر عقبة تعترض نهضتنا الموسيقية ، وهى تفسر كل هذه الحملات العنيفة.

وفى رده على حملة سكرتير المجلس الأعلى للفنون والآداب الساخرة كتب صلاح عبد الصبور:

"نقطة الخلاف الأولى أن سيادته كان يتوقع أن يجد تطويرًا واضحًا للألحان الشعبية المصرية، وغاب عن ذهنه أن الغاية التى استهدفتها فرقة أوبرا القاهرة هى الخلق لا التطوير. خلق أوبرا مصرية ، وقد نجحت فى ذلك، فإن الأنغام المصرية شائعة فى الأوبرا ، ولكنها تختفى إلا عن الأذن المنصتة - تختفى وراء التوزيع الأوركسترالى .. ولو سمعها سيادته من آلة منفردة لا يقن أن هناك مصرية واضحة ، ولكنها ليست قريبة المنال، لأن الشكل العالمى لا تتضح فيه الإقليمية بهذه السهولة التى يتصورها.

كانت هذه بعض أصداء معركة أثارتها التجربة الأولى لإطلاق "أوبرا مصرية" منذ أكثر من ٥٠ عامًا والغريب فى الأمر أن أصحاب الرأى المستندين إلى السلطة والمساندين لمفهوم التطريب والذين لم ينكروا "جهلهم الموسيقى" والذى يرى البعض أن منهم من كان يدافع عن مصالح كبيرة فى عالم الإنتاج الموسيقى - هؤلاء هم الذين سادت كلمتهم. ولم يحدث أن قدمت أوبرا مصرية.. وها هى المحاولة تتكرر معززة بخبرة الزمن وتغير الظروف قوة الأمل.

جنبًا إلى جنب المبادرة الفكرية الشجاعة التى أعلنتها وبدأت فى إنجاز خطواتها الأولى أكاديمية الفنون بعنوان "دفاتر الأكاديمية" وضمن سياسة جديدة للإصدارات تضمنت العديد من السلاسل الجديدة يصدر هذا الكتاب الذى يتناول أحد أحدث الفنون المصرية من حيث الولادة .. فن الأوبرا.

فإذا كانت مصر من أوائل الأمم التى عرفت دور الأوبرا وعروضها العالمية .. إلا أن ميلاد أول أوبرا مصرية كان منذ نصف قرن فقط، وهى أوبرا حسن البصرى التى وضع موسيقاها الفنان كامل الرمالى ، وعرضت فصول منها لأول مرة فى قاعة "ايوارت" بالجامعة الأمريكية بالقاهرة فى ٢٦ ابريل ١٩٥٦.

وأختارت إصدارات الأكاديمية بخططها الجديدة التى أطلقها كمبادرة فكرية ثقافية شجاعة الدكتور مدكور ثابت رئيس أكاديمية الفنون، أن يكون الاحتفال بذكرى ميلاد أول أوبرا مصرية بنشر هذه الدراسة التى تفتح باب الحوار حول هذا القالب الفنى الذى نشأ فى الغرب الأوروبى، كما فى روسيا، منذ مئات السنين ، ومثلما عرفت الثقافة العربية الحديثة قوالب فنية وأدبية منسوبة للغرب مثل المسرحية .. والرواية .. والقصة القصيرة .. والأوركسترا السيمفونى واللوحة التشكيلية وغيرها فقد دخلت الأوبرا حديثًا عالم الثقافة والفن والفكر المصرى العربى.

• • •

دراسة

بقلم

هايج أفاكيان



يعتبر كامل الرمالى من الجيل الثانى من المؤلفين المصريين. وله بصمة خاصة فى التأليف الموسيقى المصرى.

وهو صاحب مجموعة متميزة من المؤلفات. ففى رصيده ثلاث أوبرات هى "حسن البصرى"، و "نفرتيتى.. الجميلة الآتية" و "الساحر" وهو بذلك يعتبر المؤلف المصرى الوحيد الذى كتب ثلاث أوبرات حتى الآن، وله قصيدين سيمفونيين "قناة السويس" و "الطائر الأسطورى"، سيمفونية "الريفية"، متتالية سيمفونية "نوبيا"، تنويعات سيمفونية "بلدى"، متتالية شعبية للأوركسترا "صور شعبية"، "المقامات" للأوركسترا، فانتازيا للأوبوا والأوركسترا، رباعية وترية "الرباعيات"، صوناتا للتشيللو والبيانو، مقطوعات للبيانو والأرغن، أغانى منفردة وجماعية بمصاحبة البيانو أو الأوركسترا وأعمال أخرى.

ويمكن تصنيف أسلوبه ضمن المدارس القومية فى القرن العشرين. فهو ممثل للمدرسة القومية المصرية. ولكن القومية عنده ليست هدفاً محصوراً فى ذاته بل وسيلة للوصول إلى شخصية موسيقية فريدة. وقد استخدم فى بعض الأحيان الألحان الفولكلورية المصرية، ولكنه أضاف إلى هذه الألحان هارمونيات خاصة ولونها بتوزيع أوركسترالى مميز، مما أعطاها طابعاً خاصاً. وفى أحيان أخرى استلهم روح الفولكلور فى بناء تيماته دون التقيد المباشر بلحن معين. وأخيراً، ابتكر تيمات حرة طليقة. لكنه فى جميع الأحوال لم يعزل الإثارة الموسيقية عن هذه الألحان والتيمات، بل أعطى طاقة دافعة قوية لعنصر التفاعل، وذلك بالاستخدام المدروس لسلالم ومقامات مختلفة وهارمونيات هادفة والاستفادة من الطرق الخاصة للموسيقى الميلودية فى تطور الخطوط اللحنية.

يتميز أسلوب الرمالى فى جوهره بالشاعرية العميقة كما أنه لا يخلو من الدراماتيكية إن احتاج الأمر.

وهارمونياته فى الأساس غير تقليدية (non-functional) مع اللجوء فى بعض الأحيان إلى العلاقات التقليدية بين التآلفات. موسيقاه تسعى إلى التونالية الحرة.

ويعتبر السينكوب من العناصر الرئيسية لموسيقاه مما أثرى تيماته ونسيجه.

وموسيقى البرنامج (programmic music) هى من الوسائل التعبيرية المهمة لدى المؤلف، إذ أعطى لخياله الفنى انطلاقاً قوياً.

وقد ركزت فى كتابى هذا على أوبرا "حسن البصرى" دون غيرها من مؤلفات كامل الرمالى لسببين رئيسيين:

أولا: هى أول أوبرا مصرية عُرضت بإخراج مسرحى فى مصر وذلك فى عام ١٩٥٦ وإن كان العرض قد اقتصر على الفصل الثانى فقط.

ثانيا: هذا الحدث التاريخى الغير المسبوق أثار ضجة كبيرة وصراعاً فكرياً محموماً فى الصحافة المصرية آنذاك من مؤيدين ومعارضين، مما دل على ميلاد فن جديد فى مصر.

وقد قسمت كتابى إلى عدة أبواب تناولت فيها الأبعاد التاريخية والفنية لهذه الأوبرا.

أوبرا "حسن البصرى"

١- نبذة تاريخية

لمعت فكرة تأليف أوبرا مصرية لدى كامل الرمالى عام ١٩٤٨ عندما كان طالباً بكلية الآداب قسم الآثار المصرية القديمة فى جامعة فاروق الأول (جامعة الإسكندرية حالياً). فقد كان يدرس فى الكلية نفسها صديقه الشاعر محسن الجوهرى الذى كان دوماً يقرأ على الرمالى أشعاره الجديدة. فطلب المؤلف منه كتابة نص الأوبرا (Libretto) فتحمس الجوهرى للفكرة وشرع فى كتابة أوبرا "حسن البصرى" مقتبسة من قصة من "ألف ليلة وليلة". وساعده الرمالى فى تكوين الآريات والثنائيات والمجموعات. استغرقت كتابة النص حوالى سنتين ففى منتصف عام ١٩٤٩ كان الليبريتو جاهزاً. ولكن قبل أن يبدأ فى وضع الموسيقى، فضل الرمالى أن يجرب قدراته فى مجال الأغنية بتأليف أغنية بعنوان "البدر الحزين" للتينور والبيانو على أشعار محسن الجوهرى. وكانت هذه أول تجربة له فى التلحين باللغة العربية. وأعطاه نجاحه فى المهمة دفعة قوية للبدء فى تلحين الأوبرا فى نهاية عام ١٩٤٩.

وفى عام ١٩٥٠، بدأت الصحافة المصرية تعلن عن تأليف أوبرا "حسن البصرى". فكتب محمد مصطفى عبد العزيز فى مجلة "الزمان" ما يلى:

"وهو [أى كامل الرمالى]معنى الآن بتلحين أول أوبرا بالشعر العربى مقتبسة من ألف ليلة وليلة وقد ألف هذه الأوبرا الشعرية طالب آخر بكلية الآداب هو محسن الجوهرى وتضم اثنى عشر منظراً وستمثل العام القادم إن شاء الله" (١).

استمر المؤلف يعمل فى وضع ألحان الأوبرا فى الإسكندرية حتى انتهى منها عام ١٩٥٢. وبذلك تصبح أوبرا "حسن البصرى" ثانى أوبرا مصرية بعد "مصرع أنطونيو" لحسن رشيد والتى كتبت فى الأربعينيات (بدأ فى تأليفها عام ١٩٤٥ وأتمها عام ١٩٤٧) (٢).

ولكنه لم يتمكن من تقديمها على المسرح إذ كان من الصعب فى ذلك الوقت جمع عدد كاف من المغنين المصريين المحترفين لأداء الأدوار وتكوين الكورال.

وفى سبتمبر ١٩٥٤ تعلن "روز اليوسف" الخبر التالى:

"استمعت اللجنة الموسيقية العليا بالإسكندرية يوم الجمعة الماضى [أى ١٠ سبتمبر] إلى مقتطفات من أوبرا مصرية لحنها الأستاذ كامل صليب [الذى

أصبح يعرف باسم كامل الرمالى] وينتظر أن توافق اللجنة على صرف جزء من إعانة الموسيقى البالغة ٢٥ ألف جنيه لإخراج أول أوبرا مصرية"[٣]. وكان المغنى الذى أدى مقاطع من الأوبرا هو تينور إيطالى يقيم بالإسكندرية لم أتمكن من اكتشاف اسمه وصاحبه على البيانو قائد الكورال الإيطالى الذى قاد الكورال فى مواسم عديدة بالقاهرة والإسكندرية وهو أيتورى كوردونى.

وأما جريدة "الأخبار" فتكتب التالى:

"الإسكندرية - مكتب الأخبار: وافقت اللجنة الموسيقية العليا على إخراج أول أوبرا مصرية بعنوان "حسن البصرى" وهى مأخوذة عن ألف ليلة وليلة وقد ألفها شعراً الأستاذ محسن الجوهرى ولحن موسيقاها الأستاذ كامل صليب وسيفتتح بها موسم دار الأوبرا"[٤].

ويؤكد هذا الخبر أيضاً "لو جورنال داليكساندرى"[٥].

وقد بدأت الصحافة فى تداول أسماء المغنين. فمثلا، جريدة "كروناكا" الإيطالية تذكر اسم الباريتون حسنى دربالة كأحد أبطال "حسن البصرى"[٦].

ورغم كل ذلك، كانت كل الموافقات والوعود شفوية فسرعان ما نُسى الموضوع تماما.

وقام الرمالى بمحاولة ثانية، هذه المرة مع دار الأوبرا بالقاهرة فأرسل إليها نسخة من الأوبرا. وإذا باللجنة الموسيقية بدار الأوبرا ترسل جواباً رسمياً إلى المؤلف بتاريخ ٢٣ نوفمبر ١٩٥٤، تقدر فيها مجهود المؤلف وتأمل تقديم الأوبرا. وهذا هو النص الكامل:

"اللجنة الموسيقية العليا

دار الأوبرا

١٩٥٤/١١/٢٣

السيد كامل صليب

بعد التحية،،،

نتشرف بإفادتكم أن الأوبرا المقدمة من سيادتكم "أوبرا حسن البصرى" موضع نظر اللجنة، وهى تقدرها حق قدرها من ناحية مجهودها الفنى.

ونحن نأمل فى القريب العاجل أن تظهر هذه الأوبرا على المسرح المصرى بعد إتمام الترتيبات الفنية اللازمة.

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام

صاغ

ضابط أعمال اللجنة

أحمد شفيق أبو عوف"(٧).

ولكن لم يحدث أى تتبع فعلى حتى نُسى الأمر. فذهب المؤلف مباشرة إلى مدير دار الأوبرا الذى - كما كتبت مجلة "الجيل الجديد" - قال له "إن الاعتماد المخصص هو لاستحضار الفرق الأجنبية من الخارج لا لتكوين فرق محلية"(٨). ورُفض المشروع.

وحاول المؤلف مرة أخرى. فلجأ إلى صديقه القديم وكيل وزارة المعارف الذى تحمس فى بداية الأمر ألا أنه سرعان ما تراجع عن موقفه.

ولكن ما السبب الحقيقى لرفض هؤلاء؟ هل فعلاً درسوا النسخة الموسيقية ووجدوها دون المستوى؟ وإن كانوا قد حاولوا دراستها، فمن كان هؤلاء الدارسين، هل كانوا متخصصين فى علوم الأوبرا والموسيقى، أم هواة موسيقى لهم سلطة القرار؟

فى الحقيقة ليست هناك أية وثيقة أو دليل أو شهادة تدل على أن موسيقى "حسن البصرى" قد دُرست بالفعل بشكل علمى موضوعى. وفى الحقيقة لم يكن للرفض أى علاقة بمستوى الموسيقى. السبب يكمن فى عدم وجود فرقة أوبرا وكورال مصرى آنذاك، فكان من المفترض إنشاء فرقة جديدة، الأمر الذى كان يحتاج إلى ميزانية كبيرة. وهذا هو الذى أشار إليه مدير الأوبرا عندما قال إنه ليس لديهم اعتماد للفرق المحلية. فكان أن أخذ الرمالى على عاتقه أن يقنع مسؤولى الفن فى مصر بأهمية تكوين فرقة أوبرا وكورال مصرى، ليس لأداء "حسن البصرى" فقط بل كى تشترك فى تقديم الفن العالمى بجانب الموسيقى المصرية.

وفى بداية عام ١٩٥٥، عرض الرمالى نسخة من الأوبرا على مدرب الصوت القدير مانيلاس فافياديس (Manilas Vafiadis) الذى كان منذ عام ١٩٤٤ أستاذاً للصوت فى المعهد العالى للموسيقى المسرحية. فأُعجب كثيراً بالموسيقى

ووجه خطاباً باللغة الفرنسية إلى رئيس اللجنة الموسيقية العليا يشجعه على تقديم الأوبرا. هذا هو النص الكامل للخطاب:

"القاهرة، ١٤ فبراير ١٩٥٥

السيد/ رئيس اللجنة الموسيقية العليا، القاهرة

بصفتى مدرب الأصوات وقائد الأوركسترا السيمفونى القومى المصرى، الذى قدم لى نسخة الغناء والبيانو لأوبرا "حسن البصرى" تأليف كامل صليب بهدف دراسة إمكانيات إخراجها فى أوبرا القاهرة، وبعد دراستى لهذه الأوبرا أقدم لكم رأيى ومقترحاتى.

إن موضوع هذه الأوبرا مناسب لهذه المناسبة. لو تم إخراجها بذوق رفيع ومع إضاءات مناسبة ومجموعة منتقاه من راقصى الباليه المدربين جيداً فإن نجاحها يكون شبه مؤكد.

إن الموسيقى والأغانى المنفردة والجماعية قد لا تروق لكل الذين سيستمعون إليها، وهذا يحدث حتى مع موسيقى بيتهوفن أو فيردى أو فاجنر ولكن مع مغنيين مختارين بعناية ومدربين بشكل جيد ومجموعات كورالية وأوركسترا مناسب، فإن هذا العرض سيلقى نجاحاً كبيراً. وكذلك فإن هذا العرض سيكون بمثابة تشجيع لموسيقيين مصريين آخرين سيدفعهم لتأليف أوبرات أخرى وهكذا تتكون رويداً رويداً نواة موسيقية لمصرنا الحديثة.

لقد أتاح لى تدريس الغناء فى المعهد العالى للموسيقى بالقاهرة لمدة أحد عشر عاماً فرصة التعرف على الأصوات المصرية. وفى رأيى، بعد اختيار الأصوات يجب أن يتاح لى الوقت الكافى لتدريبها ودراسة الأجزاء الخاصة لكل منها.

أما بالنسبة للكورال والأوركسترا، فإن الفرقة الموسيقية السابق ذكرها يمكن أن تقوم بهذه المهمة.

بعد العمل داخل الاستوديو يجب أن يتم تدريب المجاميع الكاملة على خشبة المسرح .

علىّ أن أضيف أنه يجب الأخذ بعين الاعتبار أن مثل هذه المهمة تستغرق ستة أشهر من العمل وأنه - فقط - بعد هذه المدة يمكن أن يُقدم هذا العرض للجمهور.

آملا أن تلقى اقتراحاتى القبول، أرجو أن تتفضلوا يا سيادة الرئيس بقبول فائق تقديرى.

فافياديس"[٩].

ولكن لم يلق هذا الخطاب أى صدى.

وبعيداً عن كل هذا، وفى ١١ يوليو ١٩٥٥، أقامت اللجنة التحضيرية المصرية لمهرجان وارسو حفلة على مسرح ريتس (الريحانى) بالقاهرة، لاختيار الأعمال الموسيقية والمسرحية التى سوف تقدم فى مهرجان وارسو حيث عزف الأوركسترا بقيادة إبراهيم حجاج مقاطع من "حسن البصرى"[١٠]. وقد وافقت اللجنة على تقديم الأوبرا وأعمال مسرحية واستعراضية أخرى، إلا أن السفر لم يتم بسبب نقص فى ميزانية الوزارة.

وأخيراً، قرر الرمالى الاعتماد على الجهود الشخصية. فجمع مجموعة مختارة من الشباب الموسيقيين الموهوبين وكون فرقة أوبرا تشمل مغنين منفردين وأعضاء كورال. وسجل الفرقة فى الشهر العقارى بتاريخ ١ يناير ١٩٥٦، رقم ١٦٢٩٤. وهذا هو النص الكامل للتسجيل:

"**اسم الفرقة :** "فرقة أوبرا القاهرة"

مقر الفرقـة : ٥٦ شارع منصور - باب اللوق - طرف رابطة الأدب الحديث.

أغراض الفرقة: أداء المسرحيات الغنائية (الأوبرا والأوبريت) والأغانى والحفلات الموسيقية وحفلات الباليه والعمل على نشر الوعى الموسيقى.

ممثل الفرقة: (كامل الرمالى)

عدد الأعضاء: ١٠ (عشرة أعضاء)"[١١].

وتكونت الفرقة وضمت فى عضويتها عدداً أكثر بكثير من أعضائها العشرة وهم:

كامل الرمالى - صاحب الفرقة ومديرها والمسئول عن اختيار برامجها

حمدى غيث - إخراج

حسن عثمان - ديكور

ألفريد فرج - تأليف مسرحى وكتابة الأغانى

محمد الفيتورى - تأليف مسرحى وكتابة الأغانى

محسن الجوهرى - تأليف مسرحى وكتابة الأغانى

فريدل نيكولز - مصممة الرقصات

يوسف السيسى - عازف بيانو

يسر توفيق - سوبرانو

منار محفوظ - سوبرانو

ليلى منسى - سوبرانو

محسنة توفيق - سوبرانو

نهاد توفيق - سوبرانو

عطيات البدرى - سوبرانو

فاطمة مختار - سوبرانو

أميرة كامل - ميتزو - سوبرانو

محاسن عبده - ميتزو-سوبرانو

سيد بسيونى - تينور

يوسف عزت - تينور

عبد الحميد عيسى - تينور

محمد كمال إسماعيل - باريتون

أحمد عبد الرازق - باريتون

بالإضافة إلى مغنى الكورال وراقصى الباليه"[١٢].

وتمكن الرمالى من تحديد موعد لحفلة تكون برنامجها بكامله من أعماله وذلك يوم ٢٦ أبريل ١٩٥٦، بقاعة إيوارت التذكارية بالجامعة الأمريكية. فتولى فافياديس تدريب المغنين والكورال. وتكوّن أوركسترا من خريجى المعهد العالى للموسيقى والمعهد العالى للفنون المسرحية ليقوده المايسترو أحمد عبيد. ووافق

السيد بابازيان صاحب محل بيع الأدوات الموسيقية فى شارع عدلى على بيع تذاكر الحفلة فى محله للموسيقى بدون مقابل وذلك تشجيعاً للفن المصرى. وإيرادات التذاكر هى التى كانت ستُخصص كأجور للفنانين.

وكانت البروفات تقام فى النادى اليونانى.

وبعد فترة طويلة من التدريبات المكثفة،كانت هناك مفاجأة غير سارة فقد أُعلن عن عرض أوبريت "مراتى بنت جن" من تأليف وقيادة عبد الحليم نويره فى نفس يوم حفلة الرمالى. فترك نصف أعضاء "فرقة أوبرا القاهرة" والأوركسترا التدريبات وذهبوا ليعملوا مع فرقة نويرة نظير أجور أعلى. فأصبح عدد المغنين نصف الأسماء المذكورة فى القائمة السابقة للفرقة ولم يتمكن الرمالى من إيجاد عناصر بديلة لهم وبالأخص للانضمام للكورال. أما الأوركسترا، فأكمل نصفه من أعضاء أوركسترا القاهرة السيمفونى.

وقبل الحفلة بحوالى عشرة أيام، كتب الصحفى المرموق محمد محبوب مقالة مهمة فى "الجمهورية"، يوضح فيها أهمية الحفلة. وكان يحضر التدريبات بانتظام، وقد عبر عن أفكار فى مقاله هى نتيجة ما رآه وسمعه بنفسه. وبدأه بقوله:

"هذه حفلة يجب أن تنجح.. لأن على نجاحها تتوقف أشياء خطيرة الشأن جداً..!!

وقد شهدت "البروفات" التى تجرى ليلا ونهاراً لضمان نجاحها.. وكنت وثيق الصلة بالجهود الجبارة التى بذلت لتخطى العقبات التى اعترضت طريق إقامتها..

"وأنا أحملك أيها القارئ المثقف مسئولية تاريخية خطيرة.. إذا فشلت هذه الحفلة بسبب تخلفك عن حضورها..!!

"وأحمل الأربعين مغنياً من الفتيات والفتيان الذين ستنطلق أصواتهم بهذه الكلمات من قصيدة أغانى إفريقيا للشاعر محمد الفيتورى:

يا أخى فى الشرق، فى كل سكن

يا أخى فى الأرض، فى كل وطن

أنا أدعوك..

فهل تعرفنى..؟

يا أخاً أعرفه.. رغم المحن!

"وأحمل الثلاثين عازفاً الذين سيعزفون سيمفونية "الريف المصرى".. وموسيقى الفصل الثانى من أوبرا "حسن البصرى".. وموسيقى البرنامج كله..

"وأحمل راقصات الباليه الثمانى اللواتى سوف يشتركن فى الفصل الثانى من أوبرا "حسن البصرى"..

"وأحمل كل هؤلاء أيضاً مسئولية تاريخية خطيرة.. وأضمن نجاحهم فى الوقت نفسه.. وهم يؤدون لنا غناءً وعزفاً ورقصاً فصلاً من أول أوبرا مصرية حقيقية أصيلة.. وسيمفونية مصرية كاملة.. وأغان مصرية كلاسيكية.. وكورال وأغانى "الريفية"..

"وأنا أضمن نجاح كل هؤلاء الفنانين المصريين.. لأننى لمست صدق عزيمتهم وحرارة إيمانهم بالقضية الكبرى.. قضية الموسيقى والغناء فى هذا البلد..!

"وأضمن نجاحهم لأننى أعرف أنهم يعرفون حق المعرفة خطورة التجربة! بالنسبة لمستقبلهم.. ومستقبل المسرح الغنائى فى هذا البلد..!

"وأضمن نجاحهم لأننى أعرف أنهم يعرفون معرفة اليقين أن الموسيقى والألحان التى سيؤدونها غناءً وعزفاً فى هذه الليلة المشهودة هى موسيقى مصرية أصيلة.. ألفها موسيقى مصرى أصيل.. هو الأستاذ كامل صليب.. كما ينبغى للموسيقى المصرية أن تؤلف وتلحن.. طبقا للقواعد والأصول الموسيقية العالمية الحديثة...

"وأخيراً ولكن ليس آخراً.. أضمن نجاحهم لأنهم يعملون جميعاً بقيادة فنان عالمى كبير.. هو الأستاذ مانيلاس فافيادس.."[١٢].

ثم يذكر محمد محبوب النتائج المهمة التى سوف تترتب على نجاح الحفلة:

"والأمر الذى لا شك فيه أن نجاح هذه التجربة الضخمة سيكون له نتائج على أكبر جانب من الأهمية...

"وأول هذه النتائج أن الذين يقولون - وخاصة من المسئولين - أننا نفتقر إلى الأصوات الملائمة لفن الأوبرا.. وأن تهيئة العناصر الصالحة وتربية الأصوات الملائمة للمسرح الغنائى لن تنشأ قبل مضى فترة لا تقل عن عشرين سنة..!!

"إن هؤلاء المسئولين سوف يعلمون بالبرهان الساطع والدليل القاطع بأن عندنا الآن فعلاً كفاءات وإمكانيات يجب أن نستفيد منها.. وأن نهيئ لها الفرصة الكاملة لكى تحيا وتعمل فى سبيل الفن.. لا فى سبيل قطتى صغيرة واسمها نميرة..

"وهذه الكفاءات أخرجها لنا المعهد العالى للموسيقى خلال اثنتى عشرة سنة...

"وثانى هذه النتائج أننا سوف نحرر الموسيقى المصرية من القيود الثقيلة التى ترسف فيها..!

"وثالث هذه النتائج أننا سوف ننقذ اللغة العربية من الوهم الكبير الذى يشيعه القائلون أنها لا تصلح للأوبرا.. الأوبرا المصرية لحما ودما..!! فهذه الأوبرا - أوبرا "حسن البصرى" - ألف قصتها الشاعر السكندرى المعروف محسن الجوهرى باللغة العربية الفصحى.. والتزم الموسيقى الكبير كامل صليب فى تلحين حوارها كل أصول النحو والصرف والشكل..!"[١٤].

وفعلاً تمت الحفلة فى موعدها، فى ٢٦ أبريل ١٩٥٦، بقاعة أيوارت. وقد ملأ الجمهور ثلثى مقاعد القاعة الكبيرة، مما يدل على اهتمام الجمهور المصرى بالموسيقى الرفيعة وشوقه إلى استماع موسيقى متطورة من تأليف مصرى. وكان البرنامج كما يلى:

الجزء الأول

- السيمفونية الأولى "الريف المصرى"
- كورال "أغانى إفريقيا"، شعر محمد الفيتورى

  سيد بسيونى (تينور)، أحمد عبد الرازق (باريتون)، وكورال وأوركسترا

الجزء الثانى

- أغنية "يا إسكندرية"، شعر ألفريد فرج

  أميرة كامل (ميتزو-سوبرانو) والأوركسترا
- أغنية "البدر الحزين"، شعر محسن الجوهرى

  يوسف عزت (تينور) والأوركسترا
- الفصل الثانى من أوبرا "حسن البصرى"، شعر محسن الجوهرى

يوسف عزت (حسن البصرى)، نهاد توفيق (بدر البدور)، وكورال وأوركسترا

إخــــــــراج : حمدى غيث

مصممـة الباليـه : مدام نيكولز

تدريب الأصوات : مانيلاس فافيادس

القـــيــــادة : أحمد عبيد

وكان ألفريد فرج قد تولى التنظيمات الإدارية، والتسويق، وتوزيع الدعوات.

وهكذا، تصبح "حسن البصرى" أول أوبرا مصرية تقدم بإخراج مسرحى. ويصبح الفنان القدير حمدى غيث أول مخرج لأوبرا مصرية.

بعد يومين من الحفلة، أعلن الناقد كمال الجويلى فى جريدة "الأهرام" عن نجاحها حينما كتب:

"وكان وزير التربية والتعليم فى مقدمة المقدرين المشجعين لهذا الجهد الفنى الصادق.

"كانت أهمية المحاولة أنها أرست قواعد فن جديد أرادت به فرقة أوبرا القاهرة تطوير فننا وتحقيق الروح المصرية فى فن عالمى يضاف إلى ميراث الإنسانية وإلى انتصاراتها.

"وكان البرنامج انتصاراً لعقلية الشباب المصرى المتحفز، الساعى إلى الارتقاء والتقدم والتطور علاوة على أننا سمعنا "كورال" استمد الملحن موسيقاها من شعر الفيتورى، ذلك الشعر الوطنى الملتهب الذى يصرخ فى وجه الاستعمار صرخة الثورة الوطنية المتحررة.. كان يهزنا فى عنف ويلهب قلوبنا ويملؤها حياة.

"ولأول مرة سمعنا أوبرا مصرية هى أوبرا "حسن البصرى" فى إطار موسيقى كلاسيكية، فيه خلق وإبداع.

"أثبتت المحاولة أن الانهزاميين والجامدين ودعاة الميوعة والضعف قد أخطأوا جميعاً حينما ادعوا أنه لا يمكن خلق موسيقى شرقية فى إطار كلاسيكى، وأخطأوا حينما ادعوا أن اللغة العربية لا تصلح لغناء الأوبرا، وأخطأوا حين قالوا أنه ليست فى مصر أصوات تستطيع أداء الغناء الكلاسيكى.

"يحق لفرقة أوبرا القاهرة أن تفخر بأنها أثبتت قدرتنا على أن نتطور ونرتقى.. وأنها عملت فى إصرار.."(١٥).

وفى اليوم التالى، نشرت "الأهرام" مقالة أخرى تؤكد فيها النجاح الباهر جاء فيها:

"كانت الحفلة الموسيقية الغنائية التى أقامتها فرقة أوبرا القاهرة أخيراً وقدمت فيها سيمفونية "الريف المصرى" وكورال "أغانى إفريقيا" وأوبرا "حسن البصرى" وجميعها من تلحين الأستاذ كامل صليب حدثاً هاماً فى تاريخ الفن المصرى الحديث المتطور، كما كانت حدثاً فى حياة الفتاة المصرية المثقفة، إذ أن نجاح هذه التجربة فى كتابة الموسيقى المصرية بشكل كلاسيكى، وأداء غناء الأوبرا باللغة العربية، قد فتح مجالاً جديداً للعمل أمام الفتيات المصريات خريجات المعاهد الموسيقية والغنائية...

"لقد أثبتت فتياتنا الفنانات أنهن يستطعن أداء الغناء الكلاسيكى (سوبرانو وميزوسوبرانو)، فهذا ميدان جديد يقتحمه وسيفتح لهن هذا الميدان مجالاً جديداً للعمل والتقدم الفنى، فيساهمن فيه بنصيبهن فى تطور الفن المصرى الحديث تطوراً يثبت حيوية المرأة المصرية والشعب المصرى وقدرته على التقدم والرقى.

"إن موسيقانا الجديدة وغناءنا الجديد سيكونان اللغة التى سنخاطب بها شعوب العالم لنعبر بها تعبيراً فنياً أصيلاً عن حضارتنا وتراثنا وتقاليدنا وأمانينا فى مستقبل زاهر سعيد" [١٦].

ولكن بدأت موجة من الهجوم العنيف ضد الحفلة. أولها مقال الروائى المعروف، أحد الضباط الأحرار، والسكرتير العام للمجلس الأعلى للفنون والآداب آنذاك يوسف السباعى فى جريدة "الجمهورية". فبدأ مقالته بنقد شديد ضد محمد محبوب - الذى كما رأينا اعتبر الحفلة حدثا عظيما - قائلا:

"وأنا لم أتعرف بعد بالزميل محبوب.. وإن كنت أعرف من كتابته فى هذه الصفحة أنه لابد أن يكون إنساناً عاقلاً متزناً.. لم نتعود منه العبث أو الهزل.. له - كما يبدو فى كتابته - دراية بمختلف أنواع الفنون". [١٧] أى أن مقالته عبارة عن عبث وهزل.

ثم قال إنه استمع إلى أصوات صارخة على المسرح وأن الذى قُدم هو مسرح صارخ ثم قال عن "حسن البصرى" :

"ولم تكد الفرقة تبدأ الإنشاد حتى ذهلت .. لقد سمعت صراخاً .. وصياحاً .. يتبادله الجناح الأيمن المكون من فرقة المصارعة الحرة

أو حمل الأثقال والجناح الأيسر المكون من الأصوات الناعمة.."[١٨].

ونفى السباعى صلاحية اللغة العربية للأوبرا عندما قال:

"أنا شخصياً.. اعتقد أن أوبرا القاهرة لم يكن قصدها قط نفى إشاعة عدم صلاحية اللغة العربية للأوبرا.. بل تأكيدها.. اللهم إلا إذا كان ألقى قصيدة الفيتورى.. بغير العربية.."[١٩].

وقد استخدم كلمة "صراخ" أو "صارخة" خمس مرات للتأكيد. وأكد أيضاً غياب التطريب بوجه عام.

باختصار، اعتبر الحدث "ذبحاً" و "عبثاً".

لم يتأخر الرد. فبعد ثلاثة أيام، وفى نفس جريدة "الجمهورية"، كتب سامى داود رداً طويلاً جاء فيه:

"وجدته [أى يوسف السباعى] ساخطاً أشد السخط على محاولة فردية قام بها اثنان أو ثلاثة مع عدد من طلاب معهد الموسيقى المسرحية لتقديم أوبرا مصرية فى قاعة إيوارت.."[٢٠]. وأضاف أن السباعى، بصفته السكرتير العام للمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب يجب أن يعمل على تحسين مستوى التربية الموسيقية والمعاهد الموسيقية فى مصر حتى أن المجهودات فى هذا المجال تصبح مجهودات جماعية تحت رعاية الدولة. فمن المحتمل أن مجهود هؤلاء الأفراد يكون قد فشل، ولكن المهم تقدير مجهودهم الجبار وتشجيع الفن الراقى والعمل على تحسينه لا هدمه.

وثم تطرق لأهمية التأليف الأكاديمى فقال:

"أننى غير مطمئن تماماً إلى إيمان الزميل بوجوب خلق الموسيقى العالمية أو الإنسانية فى مصر..

"فالزميل يريد من الموسيقى أن تطربنا..

"والطرب عامل وقتى.. اهتزازات يحدثها الصوت والنغم فى أعصاب الناس.. ليترنحوا عليها كالسكارى..

"وليس هذا هو هدف الموسيقى، ولا طبيعتها بمفهومها العالمى.. وإن كان هذا هو كل ما لدينا..

"ولدى الناس فى أنحاء العالم، الصنفان.. لديهم الموسيقى والأغانى التى تطربهم، وترقصهم.. ولديهم الموسيقى والغناء الذى لا يطرب ولا يرقص، ولكنه يحرك النفس ويوقظ المشاعر.. ويقوم بنفس الدور الذى يقوم به الأدب والتصوير والنحت.. وسائر الفنون.. الدور القيادى، لا دور الاستجابة لأهواء الجماهير..

"إن يوسف السباعى يعرف أن الأدب - مثلاً - فن جاد.. وهو لهذا يشترط شروطاً معينة فيمن يريد الانضمام إلى نادى القصة أو جمعية الأدباء.. ولو فهم يوسف السباعى الأدب غير هذا الفهم.. لو فهم رسالة الأدب على أنها إطراب للناس وإمتاع لهم، لهبط بمستوى أدبه وبمستوى ما يقدمه نادى القصة، ومن تضمهم جمعية الأدباء، إلى مستوى الكتب الوضيعة التى تباع فى أكشاك العتبة الخضراء، وإلى مستوى مؤلفى هذه الكتب وكلهم قصاص، ينتج، ويجد قراء.. ربما أكثر من قراء يوسف السباعى، وسائر أعضاء نادى القصة وجمعية الأدباء..

"والموسيقى التى نطلبها.. هى من نوع هذا الأدب الجاد الذى لا نعترف بغيره.. أما موسيقى الطرب.. فهى من نوع أدب العتبة الخضراء..

"فإذا كان البعض لا يفهم الموسيقى الجادة.. لا يفهم السيمفونيات العالمية، أو يعتبر أغانى الأوبرا صراخاً وصياحاً.. فليس هذا البعض ملوماً.. كل ما هناك أن أذنيه لم تتعودا بعد غير فن العتبة الخضراء..

"فإن كان للمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب عمل وهدف ورسالة تصل بالموسيقى والغناء.. فهى أن يشجع خلق الموسيقى الجادة، وأن يعمل على إذاعتها وإشاعتها.. حتى تعتادها الأسماع هنا، وتقبل عليها، وتجد فيها متعة أرفع كثيراً من متعة الطرب..."(٢١).

بالطبع، لم يتأخر رد يوسف السباعى. أذ أنه لم يكن ليقبل أن يشرح له سامى داود كيف يدير المجلس الأعلى للفنون والآداب.

لهذا نجده يبدأ مقالته متسائلاً : **"ماذا تفعل عندما تجد محدثاً**

يلقى عليك درساً فى مهنتك.. التى تعلمها خيراً منه..؟"[٢٢] . فيحكى بالتفصيل حكاية منذ عام ١٩٣٧ متعلقة بحياته العسكرية فى الجيش ليست لها أية صلة بالموسيقى أو الفن وذلك ليصل إلى رد مفترض على سؤاله المطروح. وأما فى الجزء الثانى من المقالة، فينشر رسالتين أرسلهما إليه "رجلان مثقفان محترمان" . الأولى من عبد الحميد الحديدى مراقب عام البرامج الأوروبية فى الإذاعة الذى يقول، مثلا، عن "أغانى إفريقيا" : "لقد صدق كامل صليب فقد كان بالكورس أربعة أصوات ولكنه لم يستخدمها، بل جعلها تصوت فى نفس واحد ضاع فيه وفى صخبه جمال شعر الفيتورى. وزاد على ذلك أنه صمم على أن ينتهى الكورال بآنتى كلايماكس، فبعد أن بلغ الصراخ القمة ارتفاعاً سكت الصوت وبدأ الأوركسترا ينزل درجات السلم حتى انتهى بالموات وكأننا أمام عجلة سيارة نفرغها من الهواء ببطء"[٢٣] . وأتساءل: كيف كانت الأصوات الأربعة موجودة ولكنها لم تستخدم؟ وما العيب فى الآنتى كلايماكس؟ أليس هو أسلوباً متفقاً عليه فى علوم الموسيقى؟

أما صاحب الرسالة الثانية فهو الأديب يوسف الشارونى الذى يقول، **مثلاً، عن سيمفونية "الريف المصرى": "كنت أحسب أننى سأستمع فى الحركة الثانية التى يقول فى البرنامج الذى فى يدى أن اسمها "أمسية ريفية" كنت أحسبنى سأستمع إلى ما يوحى إلى بنقيق الضفادع الذى يتميز به ريفنا المصرى فى المساء أو إلى أذان المغرب أو إلى ثغاء الغنم وخوار البقر وهى تعود إلى حظائرها. وكنت أحسبنى سأستمع فى الحركة الثالثة التى يقول لى البرنامج الذى فى يدى أن اسمها "عبور نهر النيل" إلى ما يوحى إلىّ بأغانى المراكبية - هيلا هوب هيلا". فمن الواضح أن الشارونى له رؤية محددة عن الريف المصرى يريد انعكاسها المباشر فى السيمفونية ويطلب على حد تعبيره "موسيقى تصويرية"[٢٤] .**

وانضم إلى صوت السباعى الشاعر ورسام الكاريكاتير صلاح جاهين برسمتين كاريكاتيريتين فى مجلة "صباح الخير". ففى الأولى رسم المغنين وهم ينطلقون بالغناء على المسرح وعلى اليسار رجل مطافئ أتى لإطفاء الحريق، فيقول له حمدى غيث: "لأ مافيش حريقة.. دى فرقة أوبرا القاهرة!!"[٢٥] .

أما فى الرسمة الثانية، شخص فى جنازة يقول لأرملة المتوفى: "الندابات دول بلدى.. ماحدش يصرخ على المرحوم غير فرقة أوبرا القاهرة!"[٢٦].

وكان من الواضح جداً أن جاهين يستنكر فكرة الأوبرا عموماً.

وانضمت إليهم أيضاً "روز اليوسف" بمقالة من غير إمضاء.. جاء فيها:

"والحقيقة أن موسيقى كامل صليب ليست فى المستوى الفنى الذى يجابه الجماهير.. فإنها ضعيفة لا تجذب الجماهير، ولا تنبض بالحياة المصرية ولا تعبر عنها.. وهذا دليل على أن كامل صليب قد اعتمد على دراسته للموسيقى بطريقة أكاديمية، وغامر بها ليقف أمام الجماهيرالتى اجتمعت وهى فى شوق إلى سماع موسيقى مصرية تهز منهم القلوب وتثير العواطف"[٢٧]. ويلفت النظر فى هذه الفقرة ثلاث نقاط:

١- عدم وجود إمضاء لإخفاء الشخصية الحقيقية وراء هذا الكلام.

٢- إن وجود "الطريقة الأكاديمية" فى حد ذاتها ميزة قوية للموسيقى وليس "ضعفاً" كما يدعى الكاتب المجهول.

٣- ليس من حق كاتب أن يتكلم بلسان الجماهير إلا إذا كانت لديه إحصائيات علمية واسعة النطاق وهذا هو ما لم يفعله بالتأكيد.

ومن حسن الحظ أن الردود كانت قوية ومؤثرة. فكتب محمد محبوب مقالة ثانية يقول فيها بغضب شديد:

"وأفدح مصيبة ننكب بها هنا فى مصر ونحن فى سبيلنا إلى النهوض بموسيقانا حتى نبلغ بها ما بلغناه بالفنون الأخرى أن معظم من يتصدون للكتابة فى الموسيقى لا يعرفون من الموسيقى - باعترافهم - إلا موسيقى "الطرب"!...

"لقد قلت إن بعض قادة الفكر عندنا لا يزالون عاجزين عن تذوق الموسيقى الرفيعة.. وأن عليهم قبل أن يتصدوا للحكم على ما ينتجه موسيقيون مصريون - مثل الفنان كامل صليب - أن يتثقفوا ثقافة موسيقية كاملة، تمكنهم من القدرة على التذوق..".

ونُشرت رسالتان فى "الجمهورية". الأولى كتبها إدوار الخراط - وهو كاتب المقدمة فى برنامج الحفل - يختتمها بالكلمات التالية:

"فهو [أى يوسف السباعى] قد جاء ليطرب.. فلم يجد تطريبا!.. وهو لن يجد التطريب أبداً - مع أسفى - فى السيمفونيات.. ولا فى الأعمال الفنية الكبيرة".

والرسالة الثانية، وهى الأهم، من الشاعر والكاتب الرقيق العميق صلاح عبد الصبور. ونظراً لأهميتها أنقلها هنا بأكملها:

"شرف المحاولة أرفع الأشياء قدرا.. ومن ارتاد أرضاً بكراً فقد قام بعمل بطولى. ونحن أحوج ما نكون إلى الرواد الذين يرتبطون بالغايات البعيدة ويطمحون إلى تحقيق العزيز من الأمور. وجل جهد هؤلاء الرواد أن ينبهوا الأذهان إلى أن وراء ذلك الذى نعرفه شيئاً لا نعرفه. وإن فى النشاط الإنسانى جوانب لم تتحقق بعد. وفى مصرنا الكنانة مازال التخلف الحضارى يحتد فى شتى أنواع النشاط الإنسانى. ولن تكون لنا مصر معاصرة إلا إذا واكبنا ركب الحضارة العالمية. وهذه مسلمات أولى يجب أن تقدم بين يدى الحديث عن أوبرا القاهرة، ولذلك أفزعنى مقال الأستاذ يوسف السباعى. ووجه الخطورة فى مقال الأستاذ يوسف أنه صادر منه. وهو أديب معروف، وصحفى له قراؤه، وسكرتير المجلس الأعلى للآداب والفنون، فله إذن صفة أدبية ورسمية معاً، وقد وضحت الحدة فى مقال الأستاذ يوسف. وتحدث بتلك اللهجة المتواضعة التى تخفى بين طياتها استنكاراً عريضاً لكل جهد يُبذل فى سبيل خلق موسيقى مصرية معاصرة".

"نقطة الخلاف الأولى أن الأستاذ يوسف كان يتوقع أن يجد تطويراً واضحاً للألحان الشعبية المصرية. وغاب عن ذهنه أن الغاية التى استهدفتها فرقة أوبرا القاهرة هى الخلق لا التطوير. خلق أوبرا مصرية وقد نجحت فى ذلك فإن الأنغام المصرية شائعة فى الأوبرا. ولكنها تخفى. إلا عن الأذن المنصتة - تخفى وراء التوزيع الأوركسترالى. ولو سمعها الأستاذ يوسف من آلة منفردة لأيقن أن هناك مصرية واضحة. ولكنها ليست قريبة المنال، لأن الشكل العالمى لا تتضح فيه الإقليمية بهذه السهولة التى يتصورها. أما عن السيمفونى فقد أحس الكثيرون - وأنا منهم - أن فيها ذوقاً مصرياً يحاول أن يطمح إلى مستوى عالمى".

"لقد قدمت أوبرا القاهرة شيئاً جديداً فعلاً حين قدمت الكورال والأغانى وهو شيء أصيل. ووجه أصالته أنه هو الآخر ليس تطويراً ولكنه خلق، خلق أغنية مصرية موزعة توزيعاً موسيقيًا كبيراً. فهى لا تعتمد على التطريب الذى افتقده الأستاذ يوسف السباعى والذى لا يتم إلا بعد عملية استرخاء شرقية، ولكنها تعتمد على التنبه اليقظ للجملة الموسيقية الموزعة ولاقترانها بالصوت البشرى ولذلك الكل الكبير الذى تشترك فيه الفنون جميعاً.

"إننا فعلاً فى حاجة إلى التخلص من عمليات التخليط فى الشكل.. وقد فهمت هذه الفقرة لحسن حظى..."(٢٨).

ولكن ما السبب فى إنكار يوسف السباعى وصلاح جاهين - وهم من خيرة مفكرى مصر والعالم العربى - لفكرة الأوبرا المصرية؟ فى رأيى أن الأمر متعلق بأفكارهم اليسارية الاشتراكية. فالاشتراكية تدعو إلى تقريب الفن إلى الشعب، وهذا اتجاه جميل يؤدى إلى نشر الثقافة فى الجمهور العريض. وكان الاتحاد السوفيتى آنذاك - وهو الدولة الاشتراكية الكبرى المؤثرة - تتجه بخطوات صلبة إلى ذلك الاتجاه من ضمن الأساليب الأخرى مستخدماً الأوبرا كوسيلة للوصول إلى ذلك. بالتأكيد نصوص الأوبرات التى كانت تقدم فى الاتحاد السوفيتى كانت تخضع لرقابة صارمة تحت سيطرة الدولة أدت أحياناً إلى نصوص ساذجة، ولكن فكرة الأوبرا كفن لم تكن مرفوضة. وهذه هى النقطة التى غابت عن السباعى وجاهين. ففى ظل الفكر الاشتراكى، من الممكن أن تكون الأوبرا مقبولة من الشعب إذا اُختيرت المواضيع الملائمة وعمل الإعلام على توعية وتعبئة الشعب.

بل من الممكن أن تلعب دوراً مؤثراً لنشر الفكر الاشتراكى. ولكن كان هناك أيضا عنصر "الغرب". ففى ظل أجواء القومية المنتشرة بعد ثورة ١٩٥٢، كانت الأوبرا تعتبر فناً غربياً يجب تجنبها أو إبعادها.

وهكذا، ورغم جدية وموضوعية مدافعى الرمالى والأوبرا المصرية، إلا أن سلطة التنفيذ لم تكن عملياً فى أيديهم. فبعد الحفلة مباشرة نشرت مصلحة الفنون إعلاناً فى الصحف لتكوين فرقة كورال مصرية للاشتراك فى عروض الفرق الأجنبية الزائرة مقابل ثلاثة جنيهات شهرياً. فالمرتب الثابت كان عنصراً مهماً جذب إلى الكورال الجديد جميع عناصر "فرقة أوبرا القاهرة" التى كوّنها الرمالى، الذى لم تكن لديه بالطبع ميزانية لتثبيت الأجور، بل كان يدفع الأجور مقابل كل حفلة. فتفككت نهائياً فرقة الرمالى لتنشأ على أطلالها "فرقة كورال الأوبرا" التى تعمل حتى يومنا هذا وتشترك فى جميع عروض دار الأوبرا.

فـإذًا، كـانت "حـسن البـصـرى" قـد تمكنت من خلق هذه الضـجـة العـاليـة فى الصحافة بين المؤيدين والمعارضين، فهذا يعنى أن الحدث فعلاً كان كبيراً وفى غاية الأهمية. فالمعارضة لم تكن لتلجأ إلى النقد بهذه الصورة العنيفة إلا إذا كان الحدث فعلاً قد أثر فى الجمهور. وفى الوقت نفسه، لا يلجأ أيضاً المؤيدون إلى الدفاع بهذه القوة إلا إذا كانوا مقتنعين بقضية الفن الرفيع. وأخيراً، وأغلب الظن أن الدولة لم تكن لتلجأ إلى تكوين فرقة كورال للأوبرا فى ذلك الوقت بالذات إلا إذا كان تأثير هذا الحدث الذى هو تقديم الحفلة والأوبرا على المسرح . حدثاً "خطيراً" بالفعل.

وكان الرمالى قد أعلن فى البرنامج المطبوع للحفلة أن "فرقة أوبرا القاهرة" سوف تقدم فى الموسم القادم أوبرا جديدة من ثلاثة فصول بعنوان "إيزيس وأوزوريس"، شعر ألفريد فرج. وبالطبع، لم يتم العرض، بل ولم يتم تأليف الموسيقى أصلاً.

وهكذا تبدد حلم المؤلف فى خلق فرقة مجهزة لأداء أوبرات مصرية. ومن المؤسف أيضاً أنه رغم تكوين فرقة الكورال الجديدة وبعد ذلك بفترة تكوين فرقة مصرية من مغنين منفردين خاصة بدار الأوبرا، إلا أنه لم يتم عرض أوبرات مصرية لفترة طويلة.

وفى عام ١٩٦٠، وبعد عودته من منحة اليونسكو، قام كامل الرمالى بإعادة صياغة التوزيع الأوركسترالى لـ"حسن البصرى" دون أن يتعرض للغناء. فجهز بذلك النسخة الثانية للأوبرا.

وفى عام ١٩٧٠ انتهى عزيز الشوان من كتابة ثالث أوبرا مصرية "أنس الوجود" (٢٩).

كما ذكرت، رغم تكوين فرقتى كورال ومغنيين مصريين لم تُعرض أوبرات مصرية حتى عام ١٩٧٣ (أعنى هنا عرضها بالإخراج المسرحى ولا أتكلم عن الآريات والمشاهد المنفصلة التى قدمت فى الحفلات). وأخيراً وفى عام ١٩٧٣، عُرض فصل واحد من أوبرا "مصرع أنطونيو" لحسن رشيد على مسرح قاعة أيوارت التذكارية بالإخراج المسرحى بالاشتراك مع فرقة أوبرا القاهرة، وكورال أوبرا القاهرة، وأوركسترا القاهرة السيمفونى (٣٠). ولم تستمر التجربة.

وكادت أوبرا "حسن البصرى" أن تتعرض للنسيان إلا أن الكاتب الشهير ألفريد فرج - وقد كان من مشجعى حفلة ١٩٥٦ ولم يبخل بجهد فى سبيل

إنجاحها -كتب بعد مرور ٢٧ عاما من الحدث (عام ١٩٨٣) مقالة طويلة عن "حسن البصرى" يسترجع فيها ذكرياته ويحاول إحياء الحدث وتأكيد أهمية الأوبرا [٣١]. ونظراً للتغيرات الاجتماعية والفكرية التى حدثت فى مصر وفى غياب الانفعالات المباشرة الناجمة عن الحفلة، كان يحاول أن يجد سبباً لمواقف المعارضة آنذاك:

"فقد كانت الثورة تحت تأثير ظاهرة كبيرة.. هى أن الغناء التقليدى وعلى رأسه أم كلثوم وعبد الوهاب كان سنداً للثورة ودعامة تأييد لها. وهى بعد فى أول مسيرتها، فهل هذا هو الوقت المناسب لتثوير الموسيقى؟

"وكان الغناء التقليدى من دعامات وحدة الذوق العربى، المدخل الوجدانى الكبير لوحدة الأمة العربية... فأى سبب يدعونا فى هذه اللحظة التاريخية بالذات إلى التغيير فى أسلوب الغناء والموسيقى؟

"كما أن الوطن كله يتهيأ لصدام دموى مع الغرب.. الإنجليز مايزالون بمصر والفرنسيون بالجزائر، وإسرائيل تهدد النظام الثورى الجديد بسند أمريكى صريح، فهل يستقيم، إذا فكرنا فى تثوير الغناء وتطوير الموسيقى، أن يتم هذا التثوير وذلك التطوير على النهج الأوروبى أو النسق الأوروبى؟!

"أليس الأولى بنا أن نفكر فى تثوير موسيقانا بابتعاث منابع الموسيقى العربية الأصيلة، والموسيقى الفولكلورية الشعبية؟

"ألسنا ثورة تنشد الوحدة العربية، وقد هزت المجتمع بسند حاسم من القاعدة الشعبية الريفية التى عبأتها وراء الثورة قوانين الإصلاح الزراعى؟

"هكذا كانت الثورة تفكر.."

ثم يؤكد على أهمية التعددية فى إثراء الفن:

"لم لا نتصور حياة فنية وثقافية غنية بتنوعها، يتألق فيها جنباً إلى جنب المسرح الكوميدى والمسرح التراجيدى والمسرح الغنائى، الغناء التقليدى والفولكلورى والموسيقى العربية والموسيقى البوليفونية والموسيقى الحديثة الصاخبة أيضاً؟!"[٣٢].

ويتطرق الصحفى والكاتب منير مطاوع مرة أخرى فى عام ١٩٩٣ إلى أحداث حفلة ١٩٥٦ موضحاً ما يلى:

"كانت محاولة شابة أقدم عليها فنانون معظمهم من الهواة ومحبى الابتكار والتجديد وقدموا على نفقتهم الخاصة وبجهود تلقائية وإمكانيات مادية محدودة جداً"..

"وكانت المحاولة غريبة جداً فى آذان وعيون وأفهام النسبة الغالبة من المسئولين الرسميين وشبه الرسميين.. ومن قادة الرأى والفكر ومشاهير كتّاب الأعمدة فى الصحافة فى ذلك الوقت. وكانت الأجواء العامة فى مصر فى ذلك الوقت (مطلع عام ١٩٥٦) تتمثل فى تصاعد الشعور الوطنى وقيادة الضباط الأحرار لمختلف مجالات الحياة".

"فالإحساس العام السائد وقتها هو الرغبة فى القضاء على كل ما هو أجنبى.. تحررنا من الاحتلال وحققنا الجلاء وبقى لدينا إحساس عام بالعداء للغرب.. ولكل ما هو غربى. ويضاف إلى ذلك عامل آخر هو الإحساس بأن "الأوبرا" هى فن مرتبط بالخديوى والعائلة الملكية والطبقات الارستقراطية. والاقطاع والفئة التى تعاونت مع القصر والاستعمار"!

"وكانت بعض أجهزة الدولة المعنية بالفنون فى ذلك ألوقت (مصلحة الفنون) مشغولة بمشروعات فنية مستمدة من التراث الشعبى (الفولكلور) المحلى فى مصر وتستعد لتقديم الأوبريت الشعبى "يا ليل يا عين".

"ثم جاءت فرقة أوبرا القاهرة لتقدم الأعمال المصرية المتطورة وكان لابد من تطويقها حتى لا تواصل السير فى هذا الطريق الذى وجدت من أجله، ولهذا سارعت مصلحة الفنون (التى عارضت الفكرة أشد المعارضة فى البداية) بالإعلان عن تكوين فرقة كورال ضمت نفس العناصر بل واستخدمت نفس الاسم وهو كورال أوبرا القاهرة واختارت لها أستاذاً أيطالياً لتدريب أفرادها وهو الأستاذ "إيتورى كوردونى" وحولت مسارها لخدمة الأوبرا الإيطالية ولكن كان الهدف هو سد الطريق أمام أية محاولة لتقديم أوبرا مصرية فى ذلك الوقت والإيحاء بأن الأوبرا وغيرها من ضروب الموسيقى الرفيعة هى فنون خاصة بالغرب وحده".

"وكان المد الوطنى قد فتح مجالاً لتيارات ومذاهب فنية كانت ممنوعة من قبل ومحاصرة هى الاشتراكية والواقعية اليسارية وما سمى بأدب العمال والفلاحين وفنون الشعب العامل".

"فكيف فى مثل هذا المناخ "الوطنى" تأتى هذه المجموعة من الفنانين - ومعظمهم شبان لم يسمع بهم أحد من قبل - وتقدم أوبرا وسيمفونيات وكورال وموسيقى مصرية فى قالب غربى.. وباليه.. و.. و..؟!"

"ثارت ثائرة الأغلبية.. وربما كانت لدى بعضهم مصالح شخصية.. أو ضحالة فى الثقافة الموسيقية الكلاسيكية.. أو رغبة خفية فى الدفاع عن كبار نجوم الطرب"(٣٣).

وفى عام ١٩٩١ بدأ المؤلف فى مراجعة أوبرا "حسن البصرى" فأدخل تعديلات فى الغناء والأوركسترا وطلب من محسن الجوهرى إعادة كتابة بعض نصوص المشاهد. وأنهى هذا العمل عام ١٩٩٢ ليكوّن النسخة الثالثة للأوبرا.

فى عام ١٩٩٢ بدأت المفاوضات مع رئيس دار الأوبرا الدكتور ناصر الأنصارى والمستشار الفنى لرئيس الهيئة الفنان التينور حسن كامى لتقديم النسخة الجديدة على المسرح الكبير(٣٤).

فى ٢ أكتوبر ١٩٩٣، تم عزف الافتتاحية فى حفل مخصص لأعمال المؤلفين المصريين، قام بأدائها أوركسترا القاهرة السيمفونى بقيادة الدكتور مصطفى ناجى.

وفى عام ١٩٩٣، طبع الرمالى النص الشعرى لـ"حسن البصرى"(٣٥) "تمهيداً لتقديم الأوبرا كاملة"، كما يقول المؤرخ الموسيقى أحمد المصرى فى "مقدمة" الكتاب.

وبدأت الصحافة تستعد لتقديم الأوبرا. فمجلة "مرآة الأمة"، مثلاً، أجرت حواراً طويلاً مع المؤلف فى هذا الشأن(٣٦).

وأخيراً، وفى خطاب بتوقيع من حسن كامى بتاريخ ٣٠ مايو ١٩٩٤ يُبلغ المؤلف بتحديد موعد لتقديم "حسن البصرى" على هيئة كونسير على المسرح الكبير بدار الأوبرا، أى دون إخراج (٣٧).

وأحست الصحفية كريمان حرك بأهمية الحدث، فكتبت أكثر من مقالة فى "المساء" تجهز الجمهور لمشاهدة الحفلة (٣٨).

وتقدم الأوبرا كاملة على هيئة كونسير فى ٣٠ يونيو ١٩٩٥، على المسرح الكبير بدار الأوبرا المصرية. ويقوم بالغناء وليد كريم (حسن البصرى)، ومنى رفلة (بدر البدور)، وجيهان فايد (قائدة الحارسات)، وحسام مصطفى (ملك الطيور)، وعبد الوهاب السيد (طهمان)، وجيهان الناصر (دنيا)، بالاشتراك مع

كورال أوبرا القاهرة وأوركسترا القاهرة السيمفونى، قائد الكورال: ألدو مانياتو، قيادة يوسف السيسى. وقام بتدريب السوليست هايج أفاكيان.

ما عدا صحيفة واحدة، أشادت جميع الصحف الأخرى بنجاح الحفلة.

فكتب الناقد الموسيقى الإنجليزى المخضرم دييفيد بليك (David Blake) فى "الأهرام ويكلى" التى تصدر باللغة الإنجليزية ما يلى:

"كامل الرمالى مؤلف موسيقى متميز ومحترم. وهو يقف مبتعداً عن المعارك التى تدور فى أوساط المؤلفين الموسيقيين المصريين.

"إن قوالبه الموسيقية وتكويناتها وتخطيطها تلائم أعماله الموسيقية العديدة وهى ذات طابع محترف. كما أنه يستطيع أيضاً أن يواصل فكرة موسيقية لفترة طويلة مما يدل على أن تخطيطه الموسيقى قائم على دراسة وخطة مرسومة بعناية. إن موسيقاه المؤلفة لها مذاق خاص وهى ذات طابع يشبه أسلوب ريتشارد شتراوس وهذا ليس عيباً. فكل المؤلفين الموسيقيين أصحاب الأسلوب المميز يفعلون ذلك.

"إن قدرته المميزة – وخاصة فى هذه الأوبرا – هى قدرته اللحنية حيث يستطيع حقاً أن يواصل أفكاره بثبات. وهو لا يتوقف أبداً أو يلجأ إلى التكرار. فأنت تستطيع أن تجلس مطمئناً وأنت تتابع خطوطه اللحنية المتواصلة إلى أن يحولها إلى لحن آخر قريب. هذه موهبة. وهى دائما تسانده كما تساند المستمع.

"ولديه إحساس واضح بكتابة الأوبرا. لديه شعور بالأصوات الغنائية ويستطيع أن يخلق المواجهات اللازمة فى الأوبرا لإظهار إمكانية هذه الأصوات. وهو على إلمام بالموسيقى الأوروبية ويعرف ضرورة استخدام قوالب تتلاءم معها بالإضافة إلى تراثه الموسيقى المصرى"[٣٩].

وكانت سامية عثمان مبهورة بالموسيقى عندما كتبت:

"وقد نالت أوبرا "حسن البصرى" تقدير الجمهور الذى ضم عدداً كبيراً من الأجانب. ولا شك أنه جهد إبداعى كبير فالموسيقى شرقية شاعرية ثرية بالهارمونى والتلوين الأوركسترالى.. حيث تنمو

الخطوط اللحنية وتتفاعل فى أشكال مختلفة لتعبر عن المواقف والأحداث.

"ووفق الموسيقار كامل الرمالى فى تقديم عرض غنائى حى نابض يحمل كل مقومات فن الأوبرا من قصة درامية وتركيبات صوتية متآلفة ومتنافرة مع حسن استغلال الأصوات الغنائية وإمكانات المساحة الصوتية للمغنى سواء فى الأغانى الفردية والثنائية والرباعية الجماعية داخل النسيج الموسيقى الذى صاغه المؤلف وفق الأسلوب الأوروبى فى فن الأوبرا. كما نجح المؤلف الموسيقى فى التعبير موسيقياً عن الجو الساحر لأرض الطيور مستغلاً السلم الخماسى بوعى وفهم كاملين وهو السلم الذى كان مستخدماً فى الموسيقى المصرية القديمة وموسيقى الحضارات القديمة بوجه عام مما أعطى المشاهد الإحساس بالانتقال من عالم الواقع إلى عالم الخيال والرومانسية"[٤٠].

وجاء الدور على آمال بكير وجريدة "الأهرام" فقالت:

"الفنان الموسيقار كامل الرمالى هو أحد هؤلاء المبدعين المصريين الذين ينحتون الصخر بأظافرهم منذ منتصف هذا القرن فى محاولات جادة مخلصة لوضع موسيقى مصرية فى القوالب العالمية وذلك بكل الإصرار وكل الحب استمر فى تحدى كل الظروف وكافة الصعوبات التى تواجه من يسلكون هذا الطريق الصعب.. حيث لا يحس بهم أحد إلا القليل جداً من المهتمين بهذا النوع من الإبداع.

"ولعل من أعظم إنجازات الموسيقار كامل الرمالى فى أوبرا "حسن البصرى" أنك تحس برائحة وطعم النغم العربى الناعم ولكن طبعاً فى الصياغة الأوركسترالية العالمية التى أتقنها فعلا بعد أن درس هذا المجال فى مصر والخارج وعلى نفقته الخاصة"[٤١].

وثم تنتقد المسؤولين السابقين فى عدم اهتمامهم لتقديم هذه الأوبرا والأوبرات الأخرى من قبل عدة مرات لكى يتمكن المؤلف من سماع عمله فبالتالى تحسينه بمرور الزمن وتختتم المقالة كالآتى:

"ترى كم كان مكسبنا لو أنها قدمت منذ هذا التاريخ [أى من ٤٠ عاماً] .. وكم كان الرمالى سيقدم وكم كان فى النهاية سيكون رصيدنا نحن كمصريين من الأوبرات المصرية؟!"(٤٢).

واعتبر أحمد البرى الحفلة "حدثاً فنياً جديداً" فوصف الموسيقى والنص والمغنين(٤٣).

وأخيراً وليس آخراً، اعتبرت نجوى نور الدين الأوبرا "عملاً فنياً متكاملاً" و"أن بها كل مقومات الأوبرا"(٤٤).

النقد السلبى الوحيد أتى من عازف البيانو سليم صيدناوى فى جريدة "الأهرام هيبدو" الفرنسية، حيث رأى الموسيقى خالية من الشخصية واللون الشرقى(٤٥).

وهكذا، تم لأول مرة تقديم "حسن البصرى" كاملة.

والجدير بالذكر هنا، أنه فى التسعينيات، وبالتحديد من ١٩٩٤، عاشت الأوبرا المصرية انتعاشاً. ففى مارس ١٩٩٤، وفى المسرح الصغير بدار الأوبرا، عُرضت بالإخراج المسرحى أوبرا حجرة للمؤلف الشاب شريف محى الدين بعنوان "ثلاث أوبرات فى ساعة"لتصبح أول أوبرا مصرية تقدم كاملة بالإخراج المسرحى والتى أعيد عرضها عدة مواسم متتالية على مسرح الجمهورية التابع لدار الأوبرا. وفى يوليو ١٩٩٤ قدمت لأول مرة أوبرا "أنس الوجود" كاملة لعزيز الشوان على هيئة كونسير على المسرح الكبير بدار الأوبرا وتكرر ذلك فى أكتوبر ١٩٩٤. وفى يونيو ١٩٩٦ عُرضت بالإخراج المسرحى وأعيد عرضها فى كل موسم حتى مايو ٢٠٠٢. وفى ١٩٩٤ قدمت أوبرا "مصرع كليوباترا" لسيد عوض بالمسرح الكبير على هيئة كونسير.

وقد شاهدت الألفية الثالثة أيضًا ميلاد أوبرات مصرية جديدة. ففى مارس ٢٠٠٣ قُدم على المسرح الصغير بدار الأوبرا "دانييل فِى جبّ الأسود" (أوبرا حجرة) لرمز صبرى، وأخيرًا ، وفى ديسمبر ٢٠٠٥ ، قُدم على مسرح سيد درويش بالإسكندرية وثم على مسرح الجمهورية بالقاهرة أوبرا "ميرامار" لشريف محى الدين ، وذلك بانتاج مشترك لمكتبة الإسكندرية ودار الأوبرا المصرية.

وقد تشجع الرمالى بعد نجاح "حسن البصرى" وتحمس بفعل هذه الحركة الأوبرالية القوية، فأتم فى عام ١٩٩٦ تأليف أوبرا "نفرتيتى.. الجميلة الآتية". وتقدم إلى دار الأوبرا المصرية برسالة بتاريخ ١٧ مايو ١٩٩٨، يطلب فيها عرض

"نفرتيتى" بالإخراج المسرحى خلال موسم ١٩٩٨-١٩٩٩. وقد أنهى رسالته بالجملة التالية:

"رجائى أن يتم تقديم هذه الأوبرا [أى "نفرتيتى"] فى الموسم القادم وحتى نفتح المجال أمام الأجيال الجديدة للتعامل مع هذا الفن، خاصة ونحن دولة كبيرة رائدة، وحتى لا يقتصر تراثنا الأوبرالى على واحدة فقط هى "أنس الوجود" وحتى يصبح لنا تراث أوبرالى لابأس به أسوة بدول أخرى أقل منا علما وحضارة ونحن نملك أعظم الحضارات التى عرفها التاريخ".

وإذا به بعد شهر يتسلم رداً رسمياً من دار الأوبرا فى يونيو ١٩٩٨ جاء فيه:

"سبق أن سمعت مؤلفاتكم وقلبى ووجدانى مفتوحين على مصراعيهما ومع ذلك أود أن أشاركم انطباعى وانطباع الذين شاركوا فى "حسن البصرى" فالألحان عذبة ولاشك. ولكن لا تكفى لتأليف عمل أوبرالى أن تكون الألحان عذبة فقط بل يتحتم على المؤلف الأوبرالى أن يتعامل مع الأصوات الأوبرالية على أنها آلة إنسانية وبشرية وليست آلة عزف أوركسترالية، ثم يتحتم على مؤلف الأوبرا أن يكون مدركاً لآليات الأداء الغنائى وخاصة فى مناطق المرور من منطقة إلى منطقة فى مساحة المغنى الصوتية (Passage)وما هى الألفاظ التى تناسب هذه المنطقة فى غنائها.

"وأخيراً وليس آخراً لا يكفى أن يكون هناك نص شعرى جميل وموضوع فرعونى شبه تقليدى لكى ينجح العمل الأوبرالى وقد قام المؤلفون على مدى التاريخ بمحاولات تعدت المائة نجح منها فقط مالم يزد على عدد أصابع اليد الواحدة، فهل نحن فى صدد محاولة جديدة من هذا القبيل؟"(٤٦).

وهذا فى المجمل يناقض ما أشاد به النقاد أجمعين فى عام ١٩٩٥. فبقيت أوبرات كامل الرمالى مرة أخرى دون راعى ودون إخراج.

وأخيراً، قررت الجامعة الأمريكية بالقاهرة تنظيم حفل كامل فى قاعة أيوارت التذكارية فى ١٥ فبراير ٢٠٠٦ يتضمن مقتطفات من الأوبرات الثلاث للرمالى:"حسن البصرى"، "نفرتيتى"، و "الساحر" بمصاحبة البيانو وأعمالاً أخرى. وسوف تتكفل الجامعة بكافة

التكاليف والدعاية والتسويق. وتأتى هذه الحفلة بعد خمسين عاما من أول عرض لأوبرا "حسن البصرى" على نفس المسرح، وذلك بعد رفض دار الأوبرا آنذاك تقديمها. وكأن أحداث التاريخ تعيد نفسها. نأمل أن تفتح هذه الحفلة أبواباً جديدة لانطلاق الأوبرا المصرية.

الهوامش

(١) محمد مصطفى عبد العزيز: "طالب جامعى يلحن أول أوبرا مصرية"، "الزمان"، ٧ أبريل ١٩٥٠.

(٢) د. زين نصار: "الموسيقا المصرية المتطورة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠، ص ٤٨. "التأليف الموسيقى المصرى المعاصر"، الجزء الأول، المقدمة والمراجعة والإشراف على التحرير د. سمحة الخولى، وزارة الثقافة قطاع العلاقات الثقافية الخارجية، دون تاريخ، ص ١١٥.

(٣) "روز اليوسف"، ١٣ سبتمبر ١٩٥٤.

(٤) "أول أوبرا مصرية"، "الأخبار"، ١٤ سبتمبر ١٩٥٤.

(5) “Le premier opéra égyptien”. *Le Journal d'Alexandrie,* 14 Septembre 1954.

(6) *Cronaca.* 27 Nov. 1954.

(٧) الخطاب فى أرشيف المؤلف.

(٨) "حسن البصرى لا يجد الفلوس"، "الجيل الجديد"، ٤ يوليو ١٩٥٥.

(٩) توجد نسخة من هذا الخطاب فى أرشيف المؤلف.

(١٠) "حفلة لمهرجان وارسو"، "الجمهورية"، ١١ يوليو ١٩٥٥.

(١١) يوجد التسجيل فى أرشيف المؤلف.

(١٢) هذه الأسماء موجودة فى جدول أعدّه المؤلف بتاريخ ٢٢ مارس ١٩٥٦ وموجودة فى أرشيف المؤلف.

(١٣) محمد محبوب: "الحدث الخطير الذى يجب أن نشهده"، "الجمهورية"، ١٥ أبريل ١٩٥٦.

(١٤) نفسه.

(١٥) كمال الجويلى: "فرقة أوبرا القاهرة تخلق فناً جديداً"، "الأهرام"، ٢٩ أبريل ١٩٥٦.

(١٦) "مجال جديد لمواهب الفتاة المصرية"، "الأهرام"، ٣٠ أبريل ١٩٥٦.

(١٧) يوسف السباعى: "أيام تمرّ: حدث خطير.. أم عبث خطير؟!"، "الجمهورية"، ٣٠ أبريل ١٩٥٦.

(١٨) نفسه.

(١٩) نفسه.

(٢٠) سامى داود: "مع الأيام: الفنون التى لا تشرفنا!"، "الجمهورية"، ٣ مايو ١٩٥٦.

(٢١) نفسه.

(٢٢) يوسف السباعى: "أيام تمرّ: درس من الأومباشى زهران"، "الجمهورية"،١٤ مايو ١٩٥٦.

(٢٣) نفسه.

(٢٤) نفسه.

(٢٥) "صباح الخير"، ١٠ مايو ١٩٥٦.

(٢٦) "صباح الخير"، ١٧ مايو ١٩٥٦.

(٢٧) "أوبرا القاهرة"، "روز اليوسف"، ٢٤ يوليو ١٩٥٦.

(٢٨) محمد محبوب: "أنشودة الفولجا تعبر عن نهر النيل..!!"، "الجمهورية"، ١٨ مايو ١٩٥٦.

(٢٩) "التأليف الموسيقى المصرى المعاصر"، الجزء الثانى، التحرير والمراجعة أ. د. سمحة أمين الخولى، وزارة الثقافة قطاع العلاقات الثقافية الخارجية، ٢٠٠٣، ص ١١٤. أما التجربة الأولى لعزيز الشوان فى مجال الأوبرا بعنوان "عنترة" فلم يتم إنهائها.

(٣٠) "التأليف الموسيقى المصرى المعاصر"، الجزء الأول، المقدمة والمراجعة والإشراف على التحرير د. سمحة الخولى، وزارة الثقافة قطاع العلاقات الثقافية الخارجية، دون تاريخ، ص ١١٥.

(٣١) ألفريد فرج: "أول أوبرا عربية"، "التضامن"، ١٦، ٢٣ و ٣٠ يوليو، و٦ أغسطس ١٩٨٣.

(٣٢) ألفريد فرج: "أول أوبرا عربية"، "التضامن"، ٣٠ يوليو ١٩٨٣.

(٣٣) منير مطاوع: "قصة أول أوبرا مصرية: تجربة عمرها أكثر من ٤٠ عاماً"، فى كتاب "حسن البصرى: أوبرا من ثلاثة فصول عن ألف ليلة وليلة"، النص الشعرى، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٨-٩.

(٣٤) "حسن البصرى" على المسرح الكبير بدار الأوبرا"، "الوفد"، ٣٠ أكتوبر ١٩٩٢.

(٣٥) "حسن البصرى: أوبرا من ثلاثة فصول عن ألف ليلة وليلة"، النص الشعرى، القاهرة، ١٩٩٣.

(٣٦) "حوار مع الموسيقار كامل الرمالى: من حكاية "الشاطر حسن وبدر البدور" نسجنا خيوط أول أوبرا عربية"، "مرآة الأمة"، ٤ نوفمبر ١٩٩٣.

(٣٧) الخطاب فى أرشيف المؤلف.

(٣٨) كريمان حرك: "حسن البصرى.. أوبرا قطاع خاص"، "المساء"، ٢٣ أبريل ١٩٩٥. كريمان حرك: "أوبرا "حسن البصرى" من أساطير ألف ليلة"، "المساء"، ٢٠ يونيو ١٩٩٥.

(39) David Blake: "Not just any Old Bird", *Al-Ahram Weekly*, 13 - 19 July 1995.

(٤٠) سامية عثمان: "بعد ٤٠ عاماً: أوبرا حسن البصرى ترى النور.."، "آخر ساعة"، ١٢ يونيو ١٩٩٥.

(٤١) آمال بكير: "الأوبرا المصرية "حسن البصرى""، "الأهرام"، ٧ يوليو ١٩٩٥.

(٤٢) نفسه.

(٤٣) أحمد البرى: "أول أوبرا مصرية مستوحاة من ألف ليلة"، "نصف الدنيا"، ٩ يوليو ١٩٩٥.

(٤٤) نجوى نور الدين: ""حسن البصرى" أول أوبرا عربية تخرج للنور!"، "الإذاعة والتليفزيون"، ١٥ سبتمبر ١٩٩٥.

(45) Sélim Sednaoui: "L'opéra égyptien en mal de représentation". *Al-Ahram Hebdo,* 5-11 Juillet 1995.

(٤٦) الخطاب فى أرشيف المؤلف.

٢- ملخص القصة

الشخصيات :

حسن البصرى : صائغ من البصرة (تينور)

بدر البدور : أميرة الطيور (سوبرانو)

دنيا : فتاة من الجان، بنت أخ طهمان، أخت منار السناء (ميتزو-سوبرانو)

منار السناء : فتاة من الجان، بنت أخ طهمان، أخت دنيا (سوبرانو)

طهمان : ملك الجان، عم دنيا ومنار السناء وفتيات الجان (باص)

القائدة : قائدة حارسات ملك الطيور (ميتزو-سوبرانو)

ملك الطيور (باريتون)

وصيفة : وصيفة فتيات الجان (ميتزو-سوبرانو)

حارسة : إحدى حارسات ملك الطيور (سوبرانو)

فتيات من الجان : (بنات أخ طهمان وأخوات دنيا ومنار السناء)، حراس ملك الجان، وصيفات بدر البدور، حارسات ملك الطيور

راقصات

الفصل الأول

المشهد الأول: قصر ملك الجان فوق جبل السحاب

(تقسيم المشاهد فى النص المطبوع (عام ١٩٩٣) والنسخ الموسيقية المخطوطة مبنية على أساس المشاهد فى المسرحيات. فى الأوبرا، تغيير المشاهد تكون مبنية على أساس دخول أو خروج الشخصيات وعلى أساس التقسيمات الموسيقية من آريا أو ثنائية إلخ. احتفظت فى تحليلى المشاهد المقترحة من الشاعر والمؤلف، مستخدما فى بعض الأحيان لفظ "المشهد الموسيقى" للتمييز بينه وبين المشهد المسرحى).

دنيا ومنار السناء وأخواتهما الخمس من الجان يخيم عليهن الملل والوجوم حيث عزلهن والدهن عن العالم فى قصر السحاب. وتطل منار السناء من الشرفة فترى (حسن البصرى) وهو من الأنس قادم نحو القصر فتبلغ أخواتها.

يدخل حسن البصرى متعثراً مهلهل الملابس ويحكى قصته فيقول إن الساحر المجوسى بهرام التقى به فى البصرة فاصطحبه. ثم بهره الساحر عندما حول النحاس إلى ذهب. ولكن هذا السحر يحتاج إلى عشب معين. فأقنع الساحر حسن البصرى أن يسافر معه إلى جبل السحاب وطلب منه صعود الجبل حيث مكان العشب بالاستعانة بالطيور الكبيرة. وعلى قمة الجبل، جمع حسن العشب وألقاه للساحر ولكن بعد أن نال الساحر مناله تركه وحيداً يواجه الموت وفى نفس الوقت لعن قصر ملك الجان الموجود هناك. ورحبت البنات بحسن كأخ لهن. تنبه الوصيفة بقدوم طهمان فتخرج دنيا مع حسن بينما تسرع الباقيات لاستقبال عمهن.

يدخل حراس طهمان تمهيداً لدخول الملك فيشيدون به ويعظمونه. عند دخول طهمان ينصرف الحراس. ويحس الملك فوراً بوجود أنس من البشر ويقرر قتله ولكن تتوسل إليه الفتيات ويشرحن له أسباب مجيئه وأنه ضحية المجوسى الظالم. فيعفو الملك عنه ويسمح له بالبقاء فى القصر مؤقتاً. يخرج طهمان والفتيات.

يدخل حسن ودنيا التى تعطيه مفاتيح القصر ولكنها تشترط عليه ألا يفتح غرفة معينة أياً كانت الأسباب.

المشهد الثانى: غرفة فى قصر جبل السحاب

يرقد حسن على السرير مريضاً ويحكى لدنيا أنه حنث بوعده ففتح الغرفة الممنوعة ورأى ما فيها فأحب أميرة الطيور. وتطلب دنيا منه عدم إبلاغ أخواتها بما رأى. تدخل منار السناء والفتيات وهن قلقات على صحة حسن وتخرجن بعد أن تتمنين له الشفاء. تعد دنيا حسن بمساعدته وتقول إن أميرة الطيور تأتى هنا مرة كل سنة. فعلى حسن أن ينتظر سنة كاملة.

الفصل الثانى

شاطئ بحيرة فى قصر السحاب

بعد مرور عام، يدخل حسن الغرفة مرة أخرى انتظاراً لوصول أميرة الطيور بدر البدور ووصيفاتها فيغنى آريا "ها هنا بالأمس غنى"، حيث يتذكر ما حدث منذ عام فى هذا المكان ويعبر من خلالها عن حبه العميق.

يختبئ حسن خلف شجرة وتدخل بدر البدور والوصيفات حيث تعبرن عن سعادتهن بالعودة إلى البحيرة. ثم تخلع الطيور الأجنحة وتسبحن فى البحيرة وهن لا يشعرن بوجود حسن. وفى ثنائية بدر وحسن "حلوة أنا حسنها بهر" تغنى بدر البدور من ناحية تعبيراً عن نشوتها وتعلقها بموطن الطيور فى حين يشدو حسن تعبيراً عن عشقه.

تلى الثنائية رقصة باليه لبدر والوصيفات يسرق خلالها حسن ريش بدر ويخرج. وبعد الرقص تلبس الطيور ريشهن فيما عدا بدر البدور التى لا تعثر عليه فلا تتمكن من الرحيل معهن، وبعد أن تعدها الوصيفات بإحضار ريش جديد، تبقى بدر وحيدة وتبكى قدرها الأليم فى آريا "يا حسرتى وأنينى لريشى المفقود".

الفصل الثالث

المشهد الأول: أرض الطيور

يدخل حسن البصرى فى ثياب بالية ممزقة. فقد وصل بعد معاناة شديدة إلى أرض الطيور بحثاً عن بدر البدور التى هربت إلى موطنها بعد أن عثرت على ريشها. تدخل قائدة حارسات ملك الطيور مع الحارسات فترى رجل (حسن) وتستعد لطعنه بالحربة. ولكنه يتوسل إليها بقوله إنه جاء بحثاً عن زوجته بدر البدور، وتحكى له القائدة أن بدر البدور مسجونة بتهمة زواجها من رجل ثم تقرر القبض عليه وعرض أمره على ملك الطيور، ولكن ما دار بالفعل بين بدر وحسن فى الماضى سوف يتضح فى المشهد القادم.

المشهد الثانى: قصر ملك الطيور

تنتظر بدر البدور محاكمتها وهى وحيدة مكبلة بالقيود وتغنى عن براءتها وخيبة أملها.

تدخل القائدة والحارسات ومعهن حسن مقيداً هو الآخر.

تنشأ ثنائية بين حسن وبدر. فى البداية بدر غاضبة من حسن بسبب ما فعله تجاهها. لكن بعد أن يشرح لها حسن العذاب الذى عاناه من أجلها وفى غيابها تشعر بدر بالحب فى قلبها.

تدخل حارسات الملك تمهيدًا لمقدمه ثم يأتى الملك بحاشيته وتقدم له القائدة المتهمين لسماع حكمه فيعطى الملك فرصة الحديث لكل من حسن وبدر فيعترف حسن بحبه لاميرة الطيور وأنه قد تزوجها دون رضاها، وتؤكد بدر البدور الزواج الجبرى لكنها تعلن أنها عندما استردت ريشها قررت الفرار والرجوع إلى وطن الطيور الحبيب ثم يطلب حسن من الملك أن يأمر بقتله وأن يصفح عن بدر، ويأتى قرار الملك بإعدام حسن، ويرحب حسن بالقرار مؤكداً أنه لا يمكن أن يعيش وهو يرى بدر رافضة له، ولكن تتدخل بدر وقد عز عليها هلاك حسن فتقول إنها أيضاً لن تستطيع العيش بعيداً عنه وتطلب لنفسها الموت أيضاً وهنا يدرك الملك مدى قوة الحب الذى ربط بين العاشقين فيصدر حكمه النهائى بالعفو عنهما. فتعم البهجة الجميع وتغنى القائدة عن آمالها فى الحب فى آريا "أوشكت أمنياتى تجاب".

ويتضامن حسن وبدر البدور والقائدة والملك معاً فى رباعية "هكذا عاودتنا الحياة" عن السعادة .. ثم كورال ختامى عن الحب.

٣- الموسيقى

من المعتاد أن يتم تحليل مقطوعة موسيقية بعد تجارب عديدة من الأداء. فالعين والعقل أحياناً لا يمكنهما أن يحسما بعض الأمور التى تحددها تجربة الأداء (performance practice) فبعد هذه التجربة الهامة، يأتى دور المحلل الموسيقى، الذى بثقافته الواسعة فى علم وتاريخ الموسيقى، أن يعيد قراءة نتائج هذه التجربة العزفية، مضافاً إليها بحوثه العلمية سواء من ناحية التحليل أو التأريخ.

هذه الفرصة ليست متاحة لمحللى "حسن البصرى". فأولاً، لم يتم إخراجها مسرحياً حتى نتمكن من مشاهدتها. فعدم تجسيدها مسرحياً وعدم الإحساس العملى بتفاصيل الدراما الشعرية والموسيقية يجعل تحليلها فى غاية الصعوبة. وثانيا: كانت الحفلة الوحيدة التى تمت على هيئة كونسير فى الماضى القريب (عام ١٩٩٥) وكان تسجيلها متاحاً فى أرشيف دار الأوبرا المصرية، وهى تعانى من مشاكل كثيرة فى الأداء. فرغم أن بعض المغنين المنفردين على درجة عالية المستوى، إلا أن أصوات البعض الآخر لم تكن ملائمة للأدوار التى أدتها، وحتى لو أخذنا فى الاعتبار أن هذه حفلة واحدة وأنها لا تكفى إطلاقاً لتكوين تجربة الأداء، التى تنضج بمرور الزمن ومع تكرار العزف.

ورغم كل شئ، فسوف أحاول - على قدر إمكانياتى المتواضعة - توضيح بعض الخصائص العامة لهذه الأوبرا.

الملاحظ أنه ليست هناك فواصل بين الأجزاء الغنائية بل أن كل مشهد عبارة عن سلسلة واحدة مترابطة. وبوجه عام، تتسم الموسيقى بالشاعرية العميقة. وحتى الأجزاء التى توجد فيها قوة، فإنها لا تصل إلى الولع. وهناك دراما موسيقية محكمة.

تحتاج الأوبرا إلى أصوات معينة من المغنيين. فالتينور فى حسن البصرى هو من نوع الـ tenore di grazia الذى يستطيع الغناء فى الطبقات العالية بسهولة ورقة.

الفصل الأول

تبدأ الأوبرا بافتتاحية تشتمل على بعض العناصر والتيمات المميزة للأوبرا.

المشهد الأول

يبدأ المشهد بكل الأوركسترا (tutti) وبموسيقى عنيفة وذلك لوصف قصر ملك الجان (نموذج رقم ١). ثم تهدأ الموسيقى لتعبر عن جو الملل الذى يحيط بفتيات الجان حيث يوضح الأوركسترا ألوان الآلات المنفردة بدلاً من الـ tutti (نموذج رقم ٢) وبالتالى تأتى بداية الغناء طبيعية وهادئة (نموذج رقم ٣).

تستمر الموسيقى بتفاعلات داخلية وحتى اللحظة التى سوف تغير من حياة الفتيات أى ظهور الشاب المجهول، وهنا كان من المتوقع أن يحدث تغيراً فجائياً فى الموسيقى. ولكن المؤلف فضل التدرج، كأن الفتيات بدأن فى استيعاب أهمية الشاب الدخيل شيئاً فشيئاً.

فالمرحلة الأولى مرتبطة بالجملة الأولى من النص (نموذج رقم ٤). يُدخل الكورنو إيقاعاً جديداً وعلى نغماته تتجه منار السناء ناحية الشرفة فترى الشاب (المازورتين الأولى والثانية) ثم تبدأ الغناء بتأمل وحذر بمصاحبة نفس إيقاع الكورنو ولكنها فى هذه المرة غنائية الطبع بعزف الأوبوا والكلارينت (من المازورة الثالثة). المرحلة الثانية توازى جملة منار التالية فى النص (نموذج رقم ٥) وتتحول المصاحبة الأوركسترالية إلى سينكوبات من الآلات الخشبية والوتريات مع سرعة الإيقاع. المرحلة الثالثة وهى الجملة الثالثة والأخيرة لمنار (نموذج رقم ٦) حيث تريمولوات كثيفة من الوتريات تعطى انطلاقة جديدة للسرعة والتفاعل. وإذا كان لمنار مازورتين فقط للنظر من النافذة (نموذج رقم ٤) هناك ١٥ مازورة لدنيا كى تتجه نحو النافذة (نموذج رقم ٧) وهذه المازورات تمثل المرحلة الرابعة وهى أكثر المراحل انفعالاً وعدم استقرار، وأخيراً، المرحلة الخامسة والأخيرة (نموذج رقم ٨) حيث دنيا ومنار وكورال الفتيات تعبرن عن دهشتهن وقلقهن وتشوقهن فى تفاعل موسيقى تدريجى طويل غير منقطع لتصل ذروتها عند دخول الشاب وهو حسن البصرى (نموذج رقم ٩).

ثم تهدئة، وحوار بين حسن ودنيا ومنار والفتيات، يتحدث فيه حسن عن بهرام وما فعله به. من الملاحظ أن المؤلف لم يتبع أسلوب الحوار المتواصل فى الموسيقى. أى أنه فى كل مرة يغير من أسلوب الغناء وبالذات فى المصاحبة

الأوركسترالية كأنه فى كل مرة يبدأ جزءً جديداً. فأول كلمات منار السناء بعد رؤية حسن أمامها - تعبر فيها عن اعتقادها بأن بهرام هو السبب فى مجئ هذا الشاب إلى هنا - تصحبها أربيجات الكمان الثانى كالأثير (نموذج رقم ١٠). تليها أول جملة لحسن - وهو يشكو حاله - لتقابله مصاحبة أوركسترالية رقيقة شفافة (نموذج رقم ١١) ثم تأتى دنيا وتعلن تقبلها للشاب كأخ لهن على إيقاع أوركسترالى مميز من الآلات الخشبية (نموذج رقم ١٢) ثم حسن - وهو يتذكر نجاته من الموت - بخطوات ثقيلة فى الأوركسترا (نموذج رقم ١٣). أما بعد ذلك، فإن المؤلف يدمج الحوارات مع بعضها البعض من غير الحدود السابقة حتى المقطع الطويل لحسن البصرى حيث يحكى بالتفصيل دوافع سفره ونتائجه، وهنا، تنقسم الموسيقى إلى أربعة أجزاء تمشياً مع الأبيات الأربعة فى النص الشعرى، وتمشياً مع المراحل التى مر بها حسن من أول تعرفه على الساحر وحتى وصوله.

وبعد حوار قصير بين الفتيات وحسن تعلن الوصيفة عن قدوم طهمان، وهنا تحدث لأول مرة فى الأوبرا حركة مسرحية شديدة حتى مجىء حسن البصرى كانت الحركة فى إطار المناخ الهادئ نسبيا، كأن حسن ظهر والفتيات كن فى أشد الحاجة إلى تغيير أسلوب حياتهن وكأنهن كن فى انتظاره منذ زمن طويل، ولكن اختلف الموقف الآن فملك الجان بالنسبة للفتيات هو رمز الخشونة والسيطرة. وعلاوة على ذلك فإنه سوف يعاقب حسن وهذا هو ما لا تتمناه الفتيات. فجملة واحدة قصيرة مركزة غيرت المناخ تماماً فكيف عبر المؤلف عن ذلك بالموسيقى عن ذلك (نموذج رقم ١٤)؟ فقد انتهى ما سبق فى صول الكبير (المازورة الأولى من نموذج). وبدأ الجزء الجديد بعزف منفرد من التيمبانى على الدرجة السابعة من صول الكبير أى الرى دييز (المازورتين الثانية والثالثة) وهى النغمة التى تتحول نهائياً إلى الأساس (tonic) مع ظهور الوتريات فى المازورة الرابعة. ثم تتكرر التآلفات الثلاثية (المازورة السادسة والسابعة) (seventh-chord)على الدرجة الأولى (ابتداءً من المازورة السابعة). وعلى هذه الخلفية الأوركسترالية يسمع صوت الوصيفة. ولكن الأوركسترا هى التى سببت تغيير المناخ وليس الغناء. فالتحول السلمى المفاجئ والاستمرار فى تكرار نغمة الأساس هما اللذان أديا إلى خلق جو من التوتر والترقب.

وبعد انفعال قصير للفتيات تتغير الموسيقى تماماً فيسيطر جو من الصرامة على المكان.

يدخل كورال الحراس على نغمات المارش للأوركسترا (نموذج رقم ١٥) ثم يغنى مشهداً طويلاً تمر فيه الموسيقى بعدة مراحل من النمو، وبعكس خطوات المارش الثابتة عند دخول الحرس فإن قدوم طهمان يعلنه الأوركسترا بإيقاع غير ثابت من السينكوب (نموذج رقم ١٦).

أما أول جملة موسيقية له فهى مندفعة تصل إلى الأوكتاف الأعلى خلال أول مازورة (نموذج رقم ١٧) لتعكس الصدمة الناتجة عن كلام طهمان الذى يبدأ دون مقدمات بل بغضب شديد عن وجود إنس فى القصر. ويتبع ذلك حوار حار بين كورال الفتيات وطهمان تحاول فيه الفتيات إقناع طهمان بألا يؤذى حسن، وطوال هذه الفترة يصاحب غناء طهمان الأوركسترا الكامل (tutti) كوسيلة لوصف فخامته، ولكن الأمر يختلف عندما يستعد طهمان لإلقاء آخر جملة له فى المشهد وفى الأوبرا فيعفو عن حسن، وهنا، وقبل جملة طهمان الأخيرة، تهدأ الأوركسترا وتستعد لقرار طهمان بترقب وخوف (نموذج رقم ١٨). وأما طهمان فيصدر قراره بالعفو مع مصاحبة أوركسترالية شفافة للغاية (نموذج رقم ١٨). فإن كان النسيج الأوركسترالى الكثيف يعبر عن جانب البطش لطهمان، فإن النسيج الشفاف هنا أمر أساسى للتعبير عن الجانب الآخر للشخصية وهو الطيبة والتسامح.

يتغير طابع الموسيقى بعد خروج الجميع ودخول حسن ودنيا إلى الشاعرية الفياضة فكأن المشهد ينقسم إلى ثلاثة أجزاء أساسية: مشهد الفتيات وحسن بشاعريته البسيطة ومشهد طهمان بقوة اندفاعه ومشهد حسن ودنيا بإحياء المناخ الشاعرى مرة ثانية ولكن بعمق أكثر.

المشهد الثانى

الحركة المسرحية فى هذا المشهد القصير تكاد تكون غائبة. المنحازون إلى الحركة الخارجية فى الأوبرا قد لا يجدون هذا المشهد مشوقا. أما الذين يقدرون العاطفة الثرية فهذا المشهد خير مثال لها. فلنتذكر نصوص كاتب الليبريتو المشهور بييترو ميتاستاسيو (Pietro Metastasio) التى تميل عادة إلى الانفعالات الداخلية.

يمكن تقسيم المشهد إلى ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى : مقدمة أوركسترالية هدفها التعبير عن جو يخيم عليه لغز عميق، وانعكس ذلك بامتداد الخطوط اللحنية لتتأرجح بين الصعود والهبوط فترات طويلة.

يتبع المقدمة لقاء دنيا مع حسن حيث تبدو دنيا قلقة لحالة حسن (نموذج رقم ١٩). وأثناء الحوار كله تتبدل المصاحبة الأوركسترالية بين الوتريات والآلات الخشبية لتكون كتل لونية متتالية شفافة.

المرحلة الثانية : هى حوار بين حسن ودنيا ومنار والفتيات تبدأ أيضاً بمقدمة أوركسترالية طويلة لدخول منار والفتيات بل وللتعبير عن المزيد من العاطفة الداخلية. وفى نهاية المقدمة تظهر فى الأوركسترا للمرة الثانية الآلات النحاسية (المرة الأولى كانت فى المقدمة الأولى فى بداية المشهد) فى نسيج الأوركسترا الكامل (tutti) مما يمهد الطريق إلى انتعاش الموسيقى. هنا أيضاً الأخوات السبع مهتمات بتخفيف الهموم عن حسن ولكن التعبير عن ذلك يتم فى إطار موسيقى أكثر انفعالاً.

وأخيراً، المرحلة الثالثة: والأخيرة وهى عندما يتركن حسن ودنيا بمفردهما مرة أخرى، مقدمة موسيقية طويلة لتهدئة المناخ تعزفها الوتريات الناعمة مع لمسات من الآلات الخشبية، ثم يأتى "غير المتوقع" فى الموسيقى إذ بعد المقدمة وقبل الغناء مباشرة موسيقى عرضية (episode) جملتها الأولى على إيقاع الفالس (نموذج رقم ٢٠). وهذا الفالس هو لمحة من الفرح، وأما الجملة الثانية والأخيرة من الموسيقى العرضية فمبنية على السينكوب ليخفف من سيولة إيقاع الفالس البارز ويبرز الحزن (نموذج رقم ٢١). وطيلة الغناء كله تتأرجح المصاحبة الأوركسترالية بين إيقاعى الفالس والسينكوب، ولكن الختام الأوركسترالى للمشهد هو فالس خالص كأن الانتصار كان للفرحة والتفاؤل.

الفصل الثانى

يبدأ بمقدمة أوركسترالية، حرص المؤلف فى الجزء الأوسط منها أن يعكس أمواج البحيرة بآلة التشيللو التى تنضم إليها فيما بعد الفيولا (نموذج رقم ٢٢).

تلى ذلك أول آريا فى الأوبرا وهى آريا حسن البصرى التى يعبر من خلالها عن حبه لبدر البدور، وتتميز الآريا بالرومانسية الفياضة، وقد حاول فيها المؤلف التأكيد على بعض الكلمات التى اعتبرها مهمة فأول هذه الكلمات هى آخر كلمة فى البيت الرابع وهى "من صباها"، حيث كررها ثلاث مرات متتالية وأضاف فى المرة الثالثة زخارف ممتدة (نموذج رقم ٢٣). ثم آخر كلمة فى البيت الرابع والقسم الأول من الأغنية وهى "حواها" حيث وصل بها التمديد إلى طبقات عالية للصوت (نموذج رقم ٢٤). وبالطبع، حدث ذلك أيضًا نهاية الآريا (نموذج رقم ٢٥).

وبعد فترة طويلة من الموسيقى فى المقام الصغير، يتحول اللون إلى المقام الكبير فى المقطع الأوركسترالى الذى من خلاله يتم دخول بدر البدور مع وصيفاتها.

ولكن المقدمة التى تسبق غناء بدر مباشرة تتحول مرة أخرى إلى المقام الصغير ليحيى الكمان الأول النعومة مرة أخرى ويعبر عن نزوة بدر ووصيفاتها بتيمة تعتبر من أجمل تيمات الأوبرا (نموذج رقم ٢٦).

وفى هذا المشهد الموسيقى سعى المؤلف إلى إبراز خاصتين. الأولى: مرتبطة ببدر البدور ووصيفاتها. فهن فى هذه اللحظة يعشن فى جو من الاسترخاء والحرية وعدم المبالاة. فجسد الرمالى ذلك خاصة بالكولوراتورات (coloratura) الطليقة لبدر البدور وانعكاساتها المتنوعة فى المصاحبة الأوركسترالية. فمثلا، تبدأ السوبرانو بالكولوراتورا ثم يكملها الأوركسترا (نموذج رقم ٢٧)، أو يبدأ الأوركسترا بزخارف حرة ثم تضاف إليها الكولوراتورا فى السوبرانو (نموذج رقم ٢٨)، أو تطوف أربيجات السوبرانو الصاعدة على صوت التينور (نموذج رقم ٢٩)، أو السوبرانو والأوركسترا اللذان يتفاعلان ويتحاوران معا (نموذج رقم ٣٠).

الخاصية الثانية : متعلقة بحسن البصرى الذى ينظر إلى بدر وهو مختبئ فلا تحس بوجوده. فغناء حسن ليس طليقاً بل محكم ومتوازن بين الغنائية والعمق (نموذج رقم ٢٩).

وهاتان الشخصيتان تبقيان على حالهما حتى ثنائية بدر وحسن.

وفى هذه الثنائية وعكس ثنائيات الحب المعتادة، فإن حسن وبدر لا يتحاوران معاً لأن بدر ما زالت تجهل وجود حسن، ولكن المؤلف دمج هنا الشخصيات، بحيث ألغى الفروقات الموسيقية الموجودة بينهما وهذا ليوضح العلاقة الوثيقة التى سوف تربط بينهما فى المشاهد التالية. النعومة تسيطر على الثنائية، ما عدا النهاية، حيث الصرامة والإصرار عندما يقرر حسن سرقة ريش بدر البدور.

ولكن هذه الصرامة تتلاشى مع ظهور أول نغمات الباليه الطويل والحيوى. وبوجه عام، يعتبر الباليه من المشاهد الشائعة فى فن الأوبرا المصرية. فاستخدمه من قبل حسن رشيد فى "مصرع أنطونيو" ("رقصة فرعونية" فى الفصل الأول)، وبعده عزيز الشوان فى "أنس الوجود" ("رقصة شرقية" فى الفصل الثانى و "رقصة الوصيفات" فى الفصل الثالث). واستخدم الرمالى رقصتين فى الأوبرا الثانية له "نفرتيتى".

والباليه فى أوبرا "حسن البصرى" يمكن أن يكون عنصراً أساسياً من متتالية أوركسترالية تضم الافتتاحية وأجزاء أوركسترالية متفرقة.

المشهد الموسيقى التالى يدور بين بدر البدور ووصيفاتها.

يبدأ بالأوركسترا حيث يمر بثلاث مراحل تفاعلية. المرحلة الأولى: عندما تبحث الفتيات عن ريشهن وتلبسنه باسترخاء وفرحة ما عدا بدر التى لا تعثر على جناحيها (نموذج رقم ٣١). المرحلة الثانية: عندما تستمر بدر فى البحث فى حركات أكثر انفعالاً (نموذج رقم ٣٢). وهنا عبر المؤلف بآلتى الفيولا والتشيللو عن موجات البحيرة المتحركة أما المرحلة الثالثة: فهى قمة انفعال بدر (نموذج رقم ٣٣). وفى نفس الوقت، الحركة المستديمة للكمان والفلوت والأوبوا تعكس الصوت الناجم عن حركة الأجنحة القوية.

المرحلة الثالثة : هى التى تسيطر - بطريقة أو أخرى - على الجزء الغنائى للمشهد الموسيقى الذى يبدأ بالجملة التصاعدية للبطلة (نموذج رقم ٣٤).

وينتهى الفصل بآريا بدر البدور الحزينة محدثاً جسراً بينها وبين آريا التينور التى بدأ بها نفس الفصل. ولكن هذه الآريا، وعكس نظيرها التينور وعكس معظم المقاطع الشاعرية فى النص، مكتوبة فى المقام الكبير (نموذج رقم ٣٥). وهذا المقام له هدفان: فنى وبنائى. الهدف الفنى هو أن الحزن والألم النفسى ليس سببهما العشق، فغياب المقام الصغير هو انعكاس لعدم وجود عنصر الحب. أما الهدف البنائى فهو تنمية الإحساس بالمقام الكبير حتى يتمكن المؤلف من إنهاء

الآريا والفصل بختام أوركسترالى مكثف قصير يصل إلى ذروة دراماتيكية عندما تنهار بدر وتقع على الأرض و يلعب المقام الكبير هنا دوراً ديناميكياً.

وهكذا، يكون للفصل الثانى بناءً موسيقياً واضحاً من العمق العاطفى يتحول من الحزن والغضب إلى الدراما المؤثرة.

الفصل الثالث

المشهد الأول

تتابع السلالم الخماسية والسلالم الكبيرة والصغيرة وتتابع الإيقاع شبه الارتجالى والإيقاع المنتظم تمثل الركائز الرئيسية لهذا المشهد.

فبوجه عام، تهدف السلالم الخماسية المختلفة المتلاحقة فى هذا المشهد إلى خلق حالة عدم استقرار سلمى وبالتالى إلى خلق جو من الغموض واللاواقعية. ويساندها فى ذلك عدم الاستقرار الزمنى (metrical) بواسطة الإيقاع الارتجالى، وسوف نرى أن السلالم الخماسية والارتجال إن كانا فى غالب الأحيان يتماشيان معاً فى هذا المشهد، إلا أن اللجوء إلى أحدهما دون الآخر فى بعض الأحيان يسبب لاتناسق (asymmetrism) مؤثرا وفعالا.

مقدمة أوركسترالية طويلة تحتوى على كل من السلالم الخماسية والإيقاع الارتجالى. وكذلك فى بداية غناء حسن البصرى (نموذج رقم ٣٦).

ولكن غناء حسن ينقطع مرتين بفاصلين للأوركسترا، الأول عندما يُسمع صوت البوق (نموذج رقم ٣٧) والثانى عندما تمر حارسات الحدود (نموذج رقم ٣٨). وفى الحالتين يتحول الإيقاع إلى نبرات واضحة لتحل محل الارتجال ولكن مع استمرار السلالم الخماسية.

ثم تأتى المقدمة الأوركسترالية الرقيقة (نموذج رقم ٣٩) التى تهيئ آخر بيتين لحسن. هذا التغيير الموسيقى ليس بالضرورة متعلقاً بتغيير مماثل فى النص. إنما الهدف الأساسى هو تهيئة المناخ لغناء القائدة الغاضبة، التى تُكمل مباشرة دون فاصل أوركسترالى لحن حسن والتى نظراً لشخصيتها القيادية الصارمة لا تليق لها لا الخماسية ولا الارتجال.

وهكذا يستمر الحوار بين حسن والقائدة فترة طويلة حتى يسألها حسن: "أتراني بها ألتقى؟" (نموذج رقم ٤٠). وهنا يرجع السلم الخماسى ليحيط المناخ بالغموض. ولكن غياب العنصر الارتجالى يعطى النهاية طابعاً واقعياً.

وهكذا، يتحول المشهد الأول إلى صراع مستديم بين عناصر موسيقية عديدة: السلم الخماسى والسلالم السباعية العادية والإيقاع الارتجالى والنبرات الواضحة.

المشهد الثانى

يبدأ بمقدمة أوركسترالية طويلة يمكن أن تكون إحدى حركات متتالية لـ"حسن البصرى".

وللمقدمة بناء قوى يجب الوقوف عنده. فهو ينقسم إلى خمسة أقسام (A - B - C - B1 - D). ففى عمقها، تمثل المقدمة تطوراً من التوتر إلى الاسترخاء، من الشدة إلى الخفة. المازورات الثلاث الأولى هى فى الحقيقة أشد الأجزاء توتراً فى المقدمة، إذ تبدأ فى سلم دو دييز الصغير مع أوستيناتو الباص لآلة التوبا على نغمة مى دييز، أى درجة الكبير (نموذج رقم ٤١). هذا التنافر (dissonance) الصريح وإدخال عنصر المقام الكبير داخل المقام الصغير المسيطر، تقوى الإحساس بالدراماتيكية. فى حين تهدأ الأمور ابتداءً من المازورة الرابعة. وفى المقابل، يحمل القسم الأخير (D) أخف التيمات وأسهلها استيعاباً من بين جميع أقسام المقدمة (نموذج رقم ٤٢).

وإذا نظرنا إلى السلالم التى استُخدمت فى بدايات كل قسم نجد الآتى:

A– شدو دييز الصغير (نموذج رقم ٤١)

B– صول دييز الصغير (نموذج رقم ٤٣)

C– فا دييز الصغير (نموذج رقم ٤٤)

B_1– مى الكبير (نموذج رقم ٤٥)

D– لا الكبير (نموذج رقم ٤٢)

وأما القفلة النهائية فهى فى رى الكبير.

إذن، يتغير المخطط الصغير إلى الكبير. وهناك مسافة طويلة بين الخطوات الفخمة فى دو دييز الصغير فى البداية (نموذج رقم ٤١) والنهاية المشرقة فى رى الكبير.

هذا المبدأ، أى التوجه من الشدة إلى الاسترخاء أو من الحزن إلى البهجة أو من هموم العشق إلى فرحة المنال، يمثل الجوهر الموسيقى لهذا المشهد بأكمله، متماشياً مع موضوع النص الشعرى وتطور الشخصيات الأربع وهى: بدر البدور، حسن البصرى، القائدة، وملك الطيور.

فبدر البدور تبدأ الغناء وهى حزينة بسبب القيود المفروضة عليها بمصاحبة آلة الفاجوت المنفردة التى بخطها اللحنى الهابط تُعمق الأسى (نموذج رقم ٤٦).

ثم تمر بدر بمرحلة ثانية من الحالة النفسية فى بداية الثنائية مع حسن البصرى، علماً بأنه بخلاف الثنائية الأولى لهما فى الفصل الثانى، الحوار هنا مباشر بين الشخصيتين. فيصبح أسلوبها صارماً لأنها ترفض مقابلة حسن (نموذج رقم ٤٧). وبعد غناء فردى طويل يعبر فيه حسن عن تعلقه الشديد بها ، يتغير أسلوب بدر التى تعترف بحبها له لتنتهى الثنائية فى ذروة عواطفها ولتمثل المرحلة الثالثة فى تطور شخصية بدر الموسيقية. المرحلة الرابعة تنقسم إلى جزأين. الأول غير مستقر حيث يتراوح الأسلوب بين الهدوء والانفعال عندما تحكى بدر للملك فرارها من حسن ورجوعها إلى أرض الطيور (نموذج رقم ٤٨). الثانى فيه ارتباك وثورة بعد سماعها لقرار الملك بإعدام حسن فتطلب الموت معه (نموذج رقم ٤٩). وبعد قرار العفو عن حسن وبدر يبدأ مشوار المرحلة الخامسة والأخيرة من رومانسية معبرة (نموذج رقم ٥٠) وحتى الفرحة فى الرباعية.

وأما حسن البصرى فيبدأ كعاشق مهموم مجروح فى الثنائية مع بدر (نموذج رقم ٥١) لينهى الثنائية، كما رأينا، فى ذروة عواطفها. المرحلة الثالثة تمر بعدة تفاعلات. تبدأ ناعمة غنائية وذلك عندما يشرح للملك حبه لبدر (نموذج رقم ٥٢) ولكن تتحول بعد ذلك إلى غضب بسبب فرار بدر وقد عبر عن ذلك المؤلف بالكروماتيكية المكثفة والمصاحبة الصاخبة (نموذج رقم ٥٣). وبعد قرار الملك بإعدامه يقبل حسن الموت على نفسه ويرجو من الملك الصفح عن بدر فى جمل موسيقية متقطعة، أحياناً quasi-recitativo (نموذج رقم ٥٤). المرحلة الرابعة والأخيرة تتماشى تماماً مع المرحلة الأخيرة لبدر.

ونرى القائدة فى البداية غير مسامحة لحسن وبدر، وهذه الشدة تنعكس خاصة فى خطوات المارش التى تصاحب غناء القائدة (نموذج رقم ٥٥). وهى ما زالت تعيش نفس الشخصية عندما تقدم حسن للملك للمحاكمة والتى تنعكس فى لحنها المضطرب وبداية الأوركسترا بكامل قواها (نموذج رقم ٥٦). والمرحلة الثالثة هى الآريا حيث تمدح حلاوة الحب بلحن ما زالت فيه خشونة ما ولكن تحت غطاء رؤوف حنون (نموذج رقم ٥٧). وتنتهى هذه المرحلة بالرباعية المرحة.

وأخيراً الملك فهو فى البداية كالقاضى العادل فيسأل حسن أولاً أن يدافع عن نفسه (نموذج رقم ٥٨) ثم يسأل الشىء نفسه لبدر وفى الحالتين تتبع الموسيقى أسلوباً بسيطاً خاليًا من الانفعالات والمشاعر وتبقى الأوركسترا فى حياد من غير

ألوان مميزة المرحلة الثانية عندما يصدر قراره بقتل حسن بعد سماع "دفاع" حسن وبدر، وذلك مع تريمولوهات الوتريات المكثفة حيث يدعمها فى النهاية القرار الصريح القوى من الأوركسترا كلها (tutti) (نموذج رقم ٥٩). المرحلة الثالثة مرتبطة مع العفو الذى يصدر عن الملك لحسن وبدر وفيها وقار وفخامة وحركة تبادلية قوية بين آلات وألوان الأوركسترا (نموذج رقم ٦٠). والمرحلة الرابعة والأخيرة هى الرباعية.

إذن، بصرف النظر عن التفاصيل فى تطور الشخصيات، فإن الاتجاه العام المستهدف هو الوصول تدريجياً إلى التجانس بين الشخصيات وإلى النور والتفاؤل فالرباعية تفى بغرضها بانسجام الشخصيات فى جو من المرح والارتياح النفسى حيث تعبر فيها كل من الشخصيات الأربع عن أحاسيسها (نموذج رقم ٦١). فالرباعية هى الذروة العاطفية للأوبرا. ولكن الذروة الديناميكية هى ختام الأوبرا حيث الكورال يمجد الحب والوفاء (نموذج رقم ٦٢).

وهكذا، تتميز أوبرا "حسن البصرى" بالبناء الموسيقى المنظم والتفاعل الدرامى الفعال والشخصيات الواضحة.

٤- بعض التقنيات الموسيقية المستخدمة

التآلفات والمسافات السابعة وامتداداتها

تعتبر التآلفات السابعة (seventh-chords) وامتداداتها (extensions) من التآلفات الشائعة فى القرن العشرين وبالذات فى المقطوعات التى تميل إلى التونالية، ويعتبر ديبوسى (Debussy) من الأوائل الذين لجأوا إلى هذه التآلفات لينظم الهارمونيات الجديدة غير التقليدية التى بدأت بداية قوية على يده.

استخدم الرمالى التآلفات السابعة بكثرة وبراعة ووظفها لأغراض فنية هادفة.

وهذا واضح حتى من أول تآلف لأول مشهد فى الأوبرا. فبداية المشهد هو وصف قصر ملك الجان فاستخدم تآلف سابع صغير (minor seventh) (سى- رى - فا دييز - لا) بانقلاب أول فى سلم سى الصغير (نموذج رقم ١). ولكن المؤلف ضاعف نغمة الباص وهى الـ"رى" بكثرة فى توزيعه مما أعطى الإيحاء بأنها النغمة الأساسية (tonic) فبذلك يكون لدينا تآلف كبير فى سلم رى الكبير (رى - فا دييز - لا) مع إضافة الدرجة السادسة (سى). فهذه الازدواجية بين سلمين صغير وكبير متوازيين قد تعطى للموسيقى بداية قوية.

وساهمت التآلفات السابعة فى التحولات السلمية فالجملة التى يعزفها الأوركسترا فى المشهد الأول من الأوبرا والتى تربط آخر جملة لدنيا بأول جملة لمنار السناء هى عبارة عن تحول سلمى من فا دييز الصغير إلى رى الصغير (نموذج رقم ٦٣). فالمازورة الأولى هى فى فا دييز الصغير الربع الأول من المازورة الثانية هو أبوجياتورا للربع الثانى الربع الثانى هو تآلف تاسع (دو دييز - مى دييز - [صول دييز] - سى - رى دييز) بانقلاب أول الربع الثالث هو تآلف سابع كبير-صغير (سى دييز - رى دييز - [فا دييز] - لا دييز) انقلاب أول، أما الربع الأخير فهو تآلف سابع غير عادى أى زائد-كبير(augmented-major) بارتفاع الدرجة الثالثة (مى - صول دوبل دييز - سى دييز - رى دييز) انقلاب ثالث. الربع الأول من المازورة الثالثة هو أبوجياتورا للربع الثانى، الربع الثانى هو تآلف ثلاثى ناقص (diminished triad) (دو دوبل دييز - مى دييز - صول دييز)، الربع الثالث هو سابع دومينانت (صول دييز - سى دييز - رى دييز - فا دييز) انقلاب ثانى. فى الربع الأخير نغمة الرى دييز هى فى الحقيقة مى بيمول واللا دييز هى سى بيمول ليكون تآلف نابوليتانى (Neapolitanian chord) (مى

بيمول- صول - سى بيمول). من المتوقع أن هذا الأخير يصب مباشرة فى رى الصغير. ولكن المؤلف فضل تأخير الاسترخاء بإضافة المازورة الرابعة مستخدماً تآلف سابع على الدرجة السابعة من رى الصغير وهو سابع ناقص (diminished seventh) بانخفاض الدرجة الثالثة (دو دييز - مى بيمول - صول - سى بيمول) فى وضعه الأساسى. وهكذا، فإن هذه التآلفات السابعة المتعددة تؤدى إلى إبراز رى الصغير فى المازورة الخامسة.

ونهاية آريا حسن البصرى فى الفصل الثانى نموذج للانتقال التدريجى من دو الصغير إلى فا الصغير أى بين سلمين قريبين (نموذج رقم ٦٤). فالمازورة الأولى هى تآلف سابع صغير (minor seventh chord) (دو - مى بيمول - صول - سى بيمول) فى الوضع الأساسى، النصف الأول من المازورة الثانية هو تآلف ثلاثى على رى بيمول (رى بيمول - فا - لا بيمول) أى بتفسير الهارمونى التقليدى تآلف نابوليتانى (Neapolitan chord) لسلم دو. النصف الثانى من المازورة هو تآلف سابع صغير (فا - لا بيمول - دو - مى بيمول) مع نغمة إضافية (added note) وهى الرى بيمول. المازورة الثالثة هى تآلف سابع صغير (مى بيمول - صول - سى بيمول - رى بيمول) وضع أساسى، المازورة الرابعة سابع صغير (فا - لا بيمول - دو - مى بيمول) انقلاب ثانى، المازورة الخامسة سابع صغير (مى بيمول - صول بيمول - سى بيمول - رى بيمول) انقلاب ثانى، المازورة السادسة سابع صغير (سى بيمول - رى بيمول - فا - لا بيمول) انقلاب أول النصف الأول من المازورة السابعة تآلف سابع صغير (مى بيمول - صول بيمول - سى بيمول - رى بيمول) وضع أساسى والنصف الثانى ثلاثى كبير (رى بيمول - فا - لا بيمول) انقلاب أول. النصف الأول من المازورة الثامنة تآلف ثلاثى كبير (دو بيمول - مى بيمول - صول بيمول) انقلاب أول، والنصف الثانى سابع دومينانت (رى بيمول - فا - لا بيمول - دو بيمول) انقلاب ثالث. النصف الأول من المازورة التاسعة ثلاثى صغير (سى بيمول - رى بيمول - فا) وضع أساسى أى السوبدومينانت لسلم فا. لم يُستخدم فى النصف الثانى تآلفاً كاملاً بل النغمتين اللتين تحاصران نغمة فا التى هى أساس السلم الذى سوف يظهر فى المازورة القادمة، وهما فى الحقيقة تمثلان التآلف السابع الناقص (diminished seventh) على درجة الدومينانت ([دو] - مى بيمول - صول بيمول - [سى بيمول]). وهكذا تتكون قفلة تامة. ولكن بعد هذه التطورات، لم يظهر الأساس فى المازورة العاشرة بطريقة مباشرة، إذ فضَّل المؤلف استخدام تآلف سابع على فا (فا - لا بيمول - دو - مى

بيمول). وفى المازوتين الحادية عشرة والثانية عشرة يتخلص المؤلف من ثقل التآلفات فيظهر فا الصغير بوضوح.

وفى موقع آخر، فإن التحول الطويل بين التآلفات السابعة يعكس إحساس فتاة الجان دنيا بطول الوقت وعدم وجود هدف فى حياتها (نموذج رقم ٦٥). فنجد السابع الصغير (مى - صول - سى - رى) فى الوضع الأساسى (المازورتان الثانية والثالثة)، السابع الدومينانت (لا - دو دييز - مى - صول) فى الانقلاب الثالث (المازورة الرابعة)، السابع الصغير (سى - رى - فا دييز - لا) فى الانقلاب الثانى (المازورة الخامسة)، السابع الدومينانت (فا دييز - لا دييز - دو دييز - مى) فى الوضع الأساسى (المازورة السادسة)، والسابع الدومينانت (رى - فا دييز - لا - دو) فى الوضع الأساسى (المازورة السابعة). ورغم ذلك، فتنظيم تلك التآلفات ليس عشوائيا. فإذا أخذنا فى الاعتبار أساس كل تآلف (وليس نغمة الباص) نجد التالى: مى - لا - سى - فا دييز - رى، وهو خط لحنى خفى يتجه إلى نغمة الصول فى المازورة الثامنة.

ونلاحظ مما سبق، أن كل التآلفات العمودية هى سابعة عادية. وفى الحقيقة فهو قليلا ما استخدم التآلفات السابعة الممتدة، أى التاسعة، والحادية عشرة إلخ وذلك لأغراض معينة. فلنأخذ مثلاً نهاية المقطع الأوركسترالى من المشهد الأول من الفصل الأول، عندما تتجه دنيا إلى النافذة وترى شخصاً قادماً (نموذج رقم ٦٦). فالمازورة الأولى هى تآلف سابع صغير كبير (مى - صول - سى - رى دييز) انقلاب أول، المازورة الثانية هى سيكوينس للأول أى من نفس نوع التآلف السابع (فا - لا بيمول (صول دييز) - دو (سى دييز) - مى) انقلاب أول، والربع الأول من المازورة الثالثة هو أيضاً نفس من نوع السابع (فا دييز - لا - دو دييز - مى دييز) بنفس الانقلاب، الذى يتحول فى الربع الثانى إلى تآلف سابع كبير (فا دييز - لا دييز - دو دييز - مى دييز) انقلاب أول، فتآلف سابع كبير فى النصف الثانى من المازورة (صول - سى - رى - فا دييز) انقلاب أول، وهذه التآلفات المتتالية - وبواسطة المازورة الرابعة - تصل إلى المازورة الخامسة، وعند بداية هذه الأخيرة، تكون دنيا قد انتهت من مراقبة الشخص القادم وبدأ عندها شعور بانفعال جديد، ومع بداية هذا الشعور الجديد وبعد توالى التآلفات السابعة، استخدم المؤلف فى المازورة الخامسة تآلفا أقوى وهو الحادى عشر فى وضعها الأساسى بغياب الدرجة التاسعة (رى - فا - لا - دو - [مى] - صول).

ويلاحظ أيضاً أن التآلفات السابعة مستخدمة أفقياً ففى المازورتين الأولى والثانية فى نموذج رقم ٧، خط الباص الهابط (مى - دو دييز - لا - فا دييز) يكوّن تآلفا سابعاً نأخذ أيضاً ثلاث جمل من المشهد الأول من الفصل الأول. فأولها (نموذج رقم ٦٧) يبدأ على نغمة دو دييز ليصعد سريعا إلى نغمة سى - أى الدرجة السابعة - فى المازورة الثانية فى المرحلة الثانية من الصعود يصل إلى نغمة دو دييز فى المازورة الرابعة - أى الأوكتاف. ولكن دو دييز هذه ما هى إلا نغمة عابرة بين سى التى سبقتها ورى دييز التى سوف تلحقها فالجملة تنتهى على رى دييز وهى تكوِّن مع نغمة البداية إحدى امتدادات السابعة وهى التاسعة فى الجملة الثانية (نموذج رقم ٦٨) تكون المسافة بين أسفل وأعلى نغمة وفى نفس الوقت بين أطول نغمتين (فا دييز ومى) هى السابعة الصغيرة فى الجملة الثالثة (نموذج رقم ٦٩) المسافة بين النغمتين الأولى والأخيرة أو الأسفل والأعلى (رى دييز - مى) هى أيضاً التاسعة.

وركائز آخر جملة فى المشهد الأول من الفصل الأول - والتى تغنيها دنيا - مكونة من سابعات (نموذج رقم ٧٠). فأول أربع نغمات (سى - رى دييز - فا دييز - لا) تكون درجات التآلف السابع. وأما النصف الثانى من الجملة، فأول وآخر نغمتين تكونان مسافة التاسعة (رى دييز - مى) وهى امتداد للسابعة.

وفى الفصل الثانى، فإن أول جملة تلقيها بدر البدور بعد التأكد من ضياع ريشها تشتمل على مساحة صوتية بمسافة تاسعة كبيرة (نموذج رقم ٣٤).

وكذلك، أول جملة لبدر فى المشهد الثانى من الفصل الثالث، عبارة عن مسافة تاسعة بين أول وأسفل نغمة (رى) وآخر وأعلى نغمة (مى) (نموذج رقم ٤٦). وفى نفس الجملة، يصاحب بدر خط تنازلى لآلة الفاجوت حيث المسافة بين أول وآخر نغمة هى أيضا التاسعة (نموذج رقم ٤٦).

والسلالم التى تبعد عن بعضها البعض بمسافة سابعة تلعب أيضاً دوراً مؤثراً. فكما رأينا سابقاً، عند محور المشهد الأولى من الفصل الأول وعند جملة الوصيفة (نموذج رقم ١٤)، يتحول السلم فجأة من مى كبير إلى السلم على الدرجة السابعة وهو رى كبير. ثم استخدم التآلف السابع، وأخيراً، أول وآخر نغمتين من جملة الوصيفة القصيرة تبعدان عن بعضهما البعض مسافة سابعة (رى دييز - دو دييز).

صور من الهارمونيات التقليدية

رغم أن الهارمونيات هى فى الأساس غير تقليدية (non-functional) إلا أنه توجد هنا وهناك عناصر واضحة من الهارمونيات التقليدية.

فبداية التيمة الأولى من المقدمة الأوركسترالية فى المشهد الثانى من الفصل الأول ليست سوى علاقة تقليدية بين التآلفات (نموذج رقم ٧١).

ويشد الانتباه التيمة الثانية من المقدمة نفسها، حيث حدث مزج بين التقليد والتحديث (نموذج رقم ٧٢). التحديث جاء فى بداية المازورة قبل الأخيرة عند قفلة الانقلاب الثانى (cadencial 6-4) حيث جاء تآلف دو الصغير ضد دو الكبير فى اللحن.

وفى أماكن قليلة يخيل لى أن الهارمونى التقليدى قد طال إلى حد ما، كما حدث قى مقدمة الفصل الثانى (نموذج رقم ٧٣).

السلالم الخماسية والهارمونيات المستخدمة

توجد بوجه عام عناصر غير متكاملة من السلالم الخماسية فى الأوبرا، ولكن لا يوجد الخماسى المتكامل المستهدف إلا فى المشهد الأول من الفصل الثالث.

ولفهم تفاصيل السلالم الخماسية والهارمونيات المستخدمة ألجأ إلى مقطع طويل من بداية المشهد (نموذج رقم ٧٤).

فى المقدمة الأوركسترالية نجد أنواعاً متنوعة من السلالم الخماسية (نموذج رقم ٧٥) من هذا النموذج ،ولسهولة المقارنة بين السلالم، اخترت النغمات السفلى دو أو أقرب نغمة لها، إذ أن تحديد نغمة الأساس لكل منها أمر غير وارد فى سياق الهارمونيات غير التقليدية والتونالية الضعيفة الموجودة فى هذا المقطع. ونلاحظ تغيير السلم الخماسى باستمرار، حيث إن هناك سبعة أنواع من السلالم الخماسية معظمها من ابتكارات المؤلف.

وتختلف التآلفات بين التآلف ثلاثى الأصوات (Triadic) والتآلف الرابع (Quartal) والتآلف السابع (Seventh) فالمازورة رقم ٦ تحتوى على تآلف سابع نصف ناقص (Half-diminished seventh-chord) (صول - سى بيمول - رى بيمول - فا)، والمازورة ٧ على ثلاثى كبير (فا - لا - دو)، مازورة ٨ على رباعى (رى - صول - دو - فا)، مازورة ٩ على رباعى (لا - رى - صول)، مازورة ١٠

على ثلاثى ناقص (مى - صول - سى بيمول)، مازورة ١١ على رباعى (لا - رى - صول - دو - فا). وفى أماكن أخرى يسيطر النسيج البوليفونى.

مازورة ٤١ هى الوحيدة حتى الآن المبنية على سلم صغير (رى الصغير) وهى قفلة المقدمة الأوركسترالية.

يختلف الأمر قليلاً فى حالة الغناء (نموذج رقم ٧٤، موازير ٤٢-٧٦). فالغناء وحده يغير الخماسى ست مرات متتالية، ويوازيه فى بعض الأماكن آلة الفلوت فى الأوركسترا مؤدياً سلالم خماسية وسداسية فى سلالم مختلفة (نموذج رقم ٧٦) مما يؤدى إلى التعددية المقامية أما الهارمونى هنا فهو حر، عكس المقدمة الأوركسترالية حيث كانت نغمات التآلفات هى نغمات السلم الخماسى فالتآلفات المصاحبة للغناء لاتستمد نغماتها بالضرورة من خصائص السلم الخماسى فى اللحن الأساسى للغناء ولكنها استمرار ودعم للتعددية المقامية.

ومع آخر نغمة طويلة للغناء، يغير الأوركسترا السلم الخماسى مرتين فى مازورتين (نموذج رقم) لتستمر مسيرة السلالم الخماسية.

الأبوجياتورة

وهى من أهم مميزات أسلوب الرمالى الهارمونية استخدمها فى الغناء وفى تآلفات الأوركسترا على حد سواه.

فلنبدأ بالغناء.

المازورة الأخيرة من الجملة الثانية لمنار السناء فى الفصل الأول تبدأ بابوجياتورا (مى) (نموذج رقم ٧٧).

ونهاية القسم الثانى من آريا بدر البدور فى الفصل الثانى توحى بالأبوجياتورا (نموذج رقم ٧٨). فالنغمة الأولى من المازورة الثانية (فا) يمكن اعتبارها الدرجة الحادية عشرة من تآلف الحادى عشر (دو - مى - صول - سى بيمول - [رى بيمول] - فا) وفى هذه الحالة لا تكون أبوجياتورا. ولكن غياب فا فى الأوركسترا وطبيعة نغمة فا فى اللحن التى تميل بقوة إلى نحو نغمة مى، تؤكدان أن هذه النغمة هى فى الحقيقة أبوجياتورا.

وأما الأبوجياتورا فى الأوركسترا فهى نابعة من هذه الخاصية اللغوية.

فنرى مثلا فى نموذج رقم ١ أن نغمتى رى و لا فى السوبرانو فى الربع الأول من المازورة الثانية هما أبوجياتورتان للتآلف السباعى فى الربع الثانى (دو دييز - [مى] - صول دييز - سى)، وكذلك نغمتى فا دييز و سى فى الربع الثالث هما أبوجياتورتان للتآلف الثلاثى فى الربع الأخير (دو دييز - مى دييز - صول دييز).

والأبوجياتورة (لا دييز) فى المازورة الثانية من بداية ثنائية حسن وبدر فى الفصل الثانى (نموذج رقم ٧٩).

وفى الثنائية ذاتها يوجد موتيف فى الأوركسترا يتكرر مراراً فى سلالم مختلفة (نموذج رقم ٨٠). فإذا ما جمعنا النغمات يمكن تكوين تآلف تاسع حيث استُخدمت فيها الدرجة التاسعة الصغيرة واستُخدمت الدرجة السابعة بنوعيها الكبيرة والصغيرة (مى - صول دييز - سى - رى و رى دييز - فا). ولكن، فى الواقع، فإن نغمتى فا ورى دييز هما أبوجياتورتان، الأولى فى الخط اللحنى للكمان الثانى والثانية فى الخط اللحنى للكمان الأول. فالتآلف الحقيقى فى هذه المازورة هو سابع ذو الدرجة السابعة الصغيرة (مى - صول دييز - سى - رى).

التلوين السلمى

استخدم ألواناً ثرية من السلالم.

فمثلا، بداية غناء منار السناء فى المشهد الأول من الفصل الأول (نموذج رقم ٨١). المازورات الثلاثة الأولى تمثل رى الصغير الطبيعى أما الرابعة فهى رى الفريجى (phrygian) ذو الدرجة الرابعة المرفوعة (رى - مى بيمول - فا - صول دييز - لا - سى بيمول - دو - رى).

ومقطع من ثنائية حسن وبدر فى الفصل الثانى يشتمل على خليط من مقامات على نغمة رى (نموذج رقم ٨٢). المقطع كله يحتوى على نغمة صول دييز جنباً إلى جنب مع صول بيكار وبالتالى وفى المازورتين الأولى والثانية تُكونان خليطاً من الرى الصغير الهارمونى (رى - مى - فا - صول - لا - سى بيمول - دو دييز - رى) ثم نفس الشيئ برفع الدرجة الرابعة (رى - مى - فا - صول دييز - لا - سى بيمول - دو دييز - رى). أما المازورات الثلاث الأخيرة فتُكون خليطاً من رى الكبير (رى - مى - فا دييز - صول - لا - سى - دو دييز - رى) ورى الليدى (lydian) (رى - مى - فا دييز - صول دييز - لا - سى - دو دييز - رى). أما نغمة رى دييز فى المازورة الثالثة فهى مجرد نغمة إضافية (auxiliary note) كروماتية.

وفى المشهد الأول من الفصل الثالث، وبعد انتهاء السلم الخماسى مباشرة (نموذج رقم ٣٩)، استخدم المؤلف خليطاً من سلم رى الكبير الهارمونى المزدوج (double harmonic major) ورى الكبير الهارمونى-الميلودى (harmonic-melodic major). رى الكبير الهارمونى المزدوج متمثل فى النغمات التالية: رى - مى بيمول - فا دييز - صول - لا - سى بيمول - دو دييز - رى. وأما رى الكبير الهارمونى-الميلودى فهو كالآتى: : رى - مى بيمول - فا دييز - صول - لا - سى بيمول - دو - رى، أى دو بدلا من دو دييز.

واستغل الرمالى هذه الازدواجية ببراعة فى التآلفات، حيث استخدم بالتتابع دو ودو دييز فى الهارمونيات مما أثرى النسيج.

وفى المقدمة الأوركسترالية للمشهد الثانى من الفصل الثالث، وفى القسم B مثلا (نموذج رقم ٨٣)، استخدم فا دييز الميكسوليدى (mixolydian) (الكمان الثانى، الموازير الثلاثة الأولى)، ثم مى الليدى (الفيولا، المازورة الرابعة) ودو دييز الميكسوليدى (الفيولا، المازورة الخامسة).

وفى المشهد نفسه، كمافى المشهدين الموسيقيين اللذين يضمان القائدة ثم فى ثنائية حسن وبدر يوجد تنوع سلمى ملفت للأنظار.

فالمقدمة الأوركسترالية التى تعلن دخول القائدة ،تنقسم من حيث المقام إلى قسمين. الأول فى فا دييز الصغير الهارمونى المعتاد. والثانية (نموذج رقم ٨٤) فى فا دييز الصغير النابوليتانى (أو الفريجى الهارمونى) (فا دييز - صول - لا - سى - دو دييز - رى - مى دييز - فا دييز).

فى هذا المشهد الموسيقى تغنى القائدة جملتين. الأولى (نموذج رقم ٨٥) فى نفس السلم السابق (فا دييز الصغير النابوليتانى) ولكن مع رفع الدرجة الرابعة (فا دييز - صول - لا - سى دييز - دو دييز - رى - مى دييز - فا دييز). الجملة الثانية (نموذج رقم ٨٦) خليط من فا دييز الفريجى (فا دييز - صول - لا - سى - دو دييز - رى - مى - فا دييز) وفا دييز الفريجى الكبير (phrygian major) (فا دييز - صول - لا دييز - سى - دو دييز - رى - مى - فا دييز). أما آخر ثلاث نغمات من الجملة (مى - رى - صول) فهى تحول سُلمى إلى الصول.

يلى ذلك مقطع أوركسترالى طويل قبل الثنائية مباشرة. يبدأ بصول الصغير الهارمونى. ثم بعد ذلك مباشرة يستفيد المؤلف من مرونة التلوين السلمى للتحول من مقام صول إلى دو (نموذج رقم ٨٧). ففى المازورات العشر الأولى نجد سلم صول اللوكريانى (locrian) ذو الدرجة السادسة المرفوعة (صول - لا بيمول - سى بيمول - دو - رى بيمول - مى - فا - صول). ويتغير الأساس من صول إلى دو دون المساس بالنغمات لينتج عن ذلك السلم الجديد وهو دو الفريجى الكبير (دو - رى بيمول - مى - فا - صول - لا بيمول - سى بيمول - دو). لا بيكار فى المازورة الحادية عشرة ما هى إلا ابتعاد عن الفريجى لتبدأ الجملة الجديدة (المازورة الأخيرة) فى دو الكبير.

وقبل بدء الغناء بأربع مازورات، تلمس الموسيقى سلمين آخرين (نموذج رقم ٨٨). ففى المازورتين الأولى والثانية نجد صول الفريجى الكبير الهارمونى (صول - لا بيمول - سى - دو - رى - مى بيمول - فا دييز - صول) وفى الثالثة والرابعة صول اللوكريانى ذو الدرجة السادسة المرفوعة (صول - لا بيمول - سى بيمول - دو - رى بيمول - مى - فا - صول).

وأما فى بداية الغناء (نموذج رقم ٥١) فالمازورات التسع الأولى هى فى دو الهارمونى المزدوج (دو - رى بيمول - مى - فا - صول - لا بيمول - سى - دو).

التنظيم اللحنى الموتيفى

تمكن المؤلف من التتبع البارع للموتيفات داخل الجمل الموسيقية بحيث يضمن سلاسة الجملة وأيضاً استخدام موتيفات الألحان فى أجزاء مختلفة من الأوبرا ليخلق ترابطاً بينها فلنأخذ، مثلا، أول جملة غنائية فى الأوبرا تؤديها دنيا (نموذج رقم ٨٩). حيث يعزف الكمان الأول موتيفا (1) ثم يعيده التشيللو بمحاكاة عكسية (2) فيطوره (2 a) ثم يأخذه الغناء (3) ثم الكمان الأول مرة أخرى (4) فيطوره (4 a) أو بمعنى آخر يمكن اعتبار 4 + 4 a محاكاة عكسية لـ 2a + 2 وأخيرا السلم الصاعد لآلة الفلوت (5) ما هو إلا خلاصة ونهاية لهذا الموتيف.

البناء الموتيفى للتيمة الثانية من المقدمة الأوركسترالية للمشهد الثانى من الفصل الأول له تكوين متين يشبه التركيبات الموتيفية لبيتهوفن (نموذج رقم ٩٠).

فجزئية الجملة (sub-phrase) الأولى (1) تتكرر عند مسافة رابعة تامة أعلى (2)، ثم يتجزأ منها الموتيف المتحرك ليتكرر صعودا هو أيضا مرتين (3 و 4) حتى يصل إلى الهدف وهو سى بيمول.

وأما بالنسبة لدور الموتيف كرابط بين الأجزاء، فنجد فى القسم الثانى من مقدمة الفصل الأول موتيفا مرحا لآلة الفاجوت (نموذج رقم ٢)، والذى يأخذ طابعاً دراميا عند دخول حسن البصرى فى نفس المشهد حيث تعزفه آلة التشيللو (نموذج رقم ٩).

المرونة اللحنية والهارمونية

للمؤلف مرونة فى تكوين الألحان وخيال واسع فى الهارمونيات. سأكتفى بمثال واحد.

ففى المشهد الأول من الفصل الأول هناك مقطع طويل يروى فيه حسن البصرى حكايته للفتيات، وفى فقرتين متتاليتين تكرر الأوركسترا نفس المصاحبة ولكن مع لحن وهارمونيات مختلفة (الفقرة الأولى يؤديها حسن البصرى والأوركسترا: نموذج رقم ٩١، الفقرة الثانية يؤديها الأوركسترا وحده: نموذج رقم ٩٢). الفقرة الثانية أعلى من الأولى بمسافة ثالثة كبيرة. لتسهيل المقارنة بينهما، صورّت الفقرة الثانية ثالثة كبيرة أسفل، أى فى نفس سلم الفقرة الأولى. فنلاحظ أن المازورات الخمس الأولى فى كل من الفقرتين تحتوى على نفس الخط حيث يعزفه فى الفقرة الأولى الكمان الأول والثانى وفى الفقرة الثانية الفيولا والتشيللو. ولكن فى كلتا الحالتين يختلف اللحن تماماً وأما إذا نظرنا إلى الهارمونيات المستخدمة فى بداية كل من المازورات الخمس الأولى، فنجد فى الفقرة الأولى (نموذج رقم ٩١) التسلسل الآتى: رى بيمول كبير (المازورة الأولى) - مى بيمول كبير (المازورة الثانية) - رى بيمول كبير (المازورة الثالثة) - لا بيمول كبير (المازورة الرابعة) - مى بيمول كبير (المازورة الخامسة)، وفى الفقرة الثانية (نموذج رقم ٩٢) رى بيمول كبير (المازورة الأولى) - دو صغير (المازورة الثانية) - سى بيمول صغير (المازورة الثالثة) - رى بيمول كبير (المازورة الرابعة) - لا بيمول كبير (المازورة الخامسة). هذا التنويع يدل من ناحية على المرونة الهارمونية ومن ناحية أخرى يساهم فى التجديد المستمر.

علاقة الموسيقى بالبيت والشطر الشعرى

فى المقاطع الغنائية الفردية الطويلة نسبياً، سعى المؤلف إلى تمييز البيت الشعرى وأحياناً الشطرة بتغيير مماثل فى التيمات. فليس من الضرورى أن يحدث تغيير فى المناخ من بيت إلى آخر، فبالتالى التغييرات الموسيقية مرتبطة بتغيير العناصر والتيمات فقط.

فلنأخذ كمثال كورال الحراس فى المشهد الأول من الفصل الأول.

يدخل الكورال على مقطع من الأوركسترا الذى ينقسم إلى قسمين. القسم الأول (A) بإيقاع المارش الواضح (نموذج رقم ٩٣) والثانى (B) غنائى سلس (نموذج رقم ٩٤). ثم يبدأ غناء الكورال ضم المؤلف البيتين الأول والثانى معاً ليكوّن القسم الأول (A_1) (نموذج رقم ٩٥) حيث يؤدى التينور البيت الأول والباص البيت الثانى. والبيتان هما:

يا منعة السلطان   وعزة الامكان

فى دولة للجان   مليكها "طهمان"

ثم يعيد الأوركسترا باختصار القسم الثانى (B_1) (نموذج رقم ٩٦).

ويضم أيضاً البيتين الثالث والرابع معاً فى القسم الثالث (C) (نموذج رقم ٩٦). وأما البيتان فهما:

فى البر والبحر   فى الماء والصخر

للبطش والشر   عرش به "طهمان"

وهنا، وللمرة الوحيدة فى هذا المقطع، يكسر التناسق البنائى بين الشعر والموسيقى. فإن C يمكن تقسيمه إلى قسمين داخليين غير متساويين، فالأول (a)يشمل البيت الثالث والشطر الأول من الرابع والثانى (b) يشمل الشطر الأخير.

القسم الرابع (D) يشتمل على البيتين الخامس والسادس (نموذج رقم ٩٦). والبيتان هما:

الويل والويل   لجاهل يعلو

يحطه الهول   رمى به "طهمان"

ثم يأتى القسم الخامس (E) فينقسم إلى قسمين متساويين، الأول (c) الأول يشتمل على البيت السابع والثانى (d) على البيت الثامن (نموذج رقم ٩٦). والبيتان هما:

تبقى على الأزمان　　　شديدة الأركان

ما قادها "طهمان"　　　وسادها "طهمان"

فاصل موسيقى قصير (B_2)فالقسم السادس (F) (نموذج رقم ٩٧) وهو مكون من بيت واحد:

الجان فى الأرجاء والأكوان　　　هم سحقة الأعداء لا مهرب

ويليه تنويعة للقسم الأول (A_2) (نموذج رقم ٩٧) من بيت واحد أيضاً.

هم سادة الأجواء والقيمان　　　سلطانهم "طهمان" لا يغلب

وأخيراً يعيد الشاعر البيتين السابع والثامن فيكرر المؤلف قسم E دون تغيير (نموذج رقم ٩٧) لينتهى غناء الكورال، وفى النهاية يختم الأوركسترا بمزيج من A و B.

فتصبح الصيغة النهائية كالتالى:

أوركسترا (مقدمة) : A + B

كورال: A_1

أوركسترا: B_1

كورال: C (a + b) + D + E (c + d)

أوركسترا: B_2

كورال: $F + A_2 + E (c + d)$

أوركسترا (ختام): مزج بين A + B

واتبع الرمالى أساليب متعددة لربط هذه الأقسام. فاستخدم lead-in فى الربط بين A و B (نموذج رقم ٩٤)، و A_1 و B_1 (نموذج رقم ٩٦)، و Ec و Ed (نموذج رقم ٩٦)، و E و B_2 (نموذج رقم ٩٧). ولجأ إلى تداخل الجمل (phrase

overlap) للربط بين B وA_1 (نموذج رقم ٩٥)، و B_1 و C (نموذج رقم ٩٦)، و C و D (نموذج رقم ٩٦)، و B_2 و F (نموذج رقم ٩٧)، و F و A_2 (نموذج رقم ٩٧)، و A_2 و E (نموذج رقم ٩٧) وفى حالة واحدة فصل بداية الجملة عن سابقتها فصلا واضحا وذلك بين D و E (نموذج رقم ٩٦).

وهناك جملتان تلعبان دوراً مهماً فى التنوع والترابط معاً وهما الجملة المستخدمة فى A وتنويعاتها (A_1 و A_2). فإذا جمعنا الاستعمالات المختلفة لها (نموذج رقم ٩٨، ٩٩) نرى اختلافاً فى الضغوط الموسيقية مما أدى إلى التنوع الإيقاعى.

وهكذا، خلق الرمالى مقطعاً طويلاً فيه البناء المحكم والنمو المدروس.

وتمثل أيضاً آريا حسن البصرى فى الفصل الثانى نموذجاً شيقاً للعلاقة بين الشعر والموسيقى. حيث عبر الرمالى النص فى ثلاث مراحل موسيقية، أى قسم الموسيقى إلى ثلاثة أقسام غير متساوية الطول.

فى القسم الأول (A) يذكر حسن ما حدث فى نفس المكان قبل عام (نموذج رقم ١٠٠) ويشمل على الأبيات الخمسة الأولى:

هاهنا بالأمس غنى — بين أحضان البحيره
سرب طير كم تثنى — نافثا فى الماء سحره
بين ماض، بين آت — بت لا أهوى سواها
حلوة صابت سهام الـ — سحر قلبى من صباها
حين رفت، هفهفت رو — حى شذى صبا حواها

فى القسم الثانى (B) يعبر حسن عن شوقه لرؤية الأميرة منذ أن رآها قبل عام (نموذج رقم ١٠١) فى الأبيات الثلاثة التالية:

منذ عام طال كالما — در يأبى أن أراها
منذ عينى قد رأتها — مرة لم من سواها
هذه العين التى تبـ — كى ومازالت تراها

فى القسم الثالث والأخير (C) يعبر عن حبه العميق بها (نموذج رقم ١٠٢) فى الأبيات الثلاثة الأخيرة:

صرت قلبا مضيعا وغراما وأدمعا

أين لى من فؤادها ما فؤادى له دعا

شغفتنى فليتنى كنت منها الرضا.. معا

نظراً لتقارب المعانى بين الأبيات المذكورة، لم يغير الرمالى الطابع الموسيقى بين الأقسام الثلاثة، بل اعتمد فى كل مرة على تيمة جديدة عذبة من نفس الأسلوب وعمل على تفاعل كل منها داخل الأقسام.

ونجد أيضاً تقسيمات واضحة فى ثنائية حسن وبدر فى الفصل الثانى.

القسم الأول يبدأ بمقدمة أوركسترالية قصيرة ويشمل على الأبيات الثلاثة الأولى لبدر والبيتان الأول والثانى لحسن (نموذج رقم ١٠٣)

الأبيات هى:

بدر البدور:

حلوة أنا حسنها بهر

فى بحيرة ماؤها درر

يا لنشوتى أيها القدر

حسن:

حلوة بها قلبى اكتوى

يااللوعتى آه للجوى

حيث يتحدث بدر عن جمالها وتعبر عن فرحتها وأما حسن فيحكى عن حبه لها.

القسم الثانى (B) أيضاً يبدأ بمقدمة أوركسترالية وتشتمل على البيتين التاليين لكل من البطلين (نموذج رقم ١٠٤). والبيتان هما:

بدر البدور:

قد وهبتنى الـ ريش فى الصور

ومنحتنى موطنى العطر

حسن:

بضة الصبا عودها استوى

مغرم بها عاشق هوى

(أذكر هنا، أن فى النسخة المطبوعة من النص الشعرى يوجد بيت إضافى لحسن لم يستخدمه المؤلف فى الموسيقى).

فتتحدث بدر هنا عن ريشها وموطنها ويكمل حسن محاكاته عن الحب.

القسم الثالث (C) يبدأ بمقدمة أوركسترالية ويشتمل على خمسة أبيات لبدر وثلاثة لحسن (نموذج رقم ١٠٥). وهذه هى الأبيات:

بدر البدور:

موطن الطيو ر الذى سحر

وحفظته من بنى البشر

ظل طاهرا خالص الأثر

عز خالقى جل من فطر

يا لصورتى فاقت الصور

حسن:

يا أميرتى ضعت فى الهوى

وعلى الضنى حبى انطوى

ويل ظامئ منك ما ارتوى

ثم تصف بدر موطن الطيور.

وحتى الآن تم الغناء فى آن واحد لكل من بدر وحسن. وفى القسم الرابع (D) والأخير تغنى بدر أولاً ثم يبدأ حسن بعد انتهائها من الغناء ما عدا كلمة "هيا بنا" التى تكررها بدر كخلفية لغناء حسن ١١ مرة. وفى هذا القسم تحكى بدر عن هذه الرحلة السنوية الجميلة و يعلن حسن عن خطته لخطف ريش بدر:

بدر البدور:

فى كل عام رحلة نعيمها بنا اكتمل

إلى البحيرة التى من مائها نبع الأمل

والشوق لاه بيننا

حسن:

توا سأخفى ريشها ولن يكون ذا السفر

ما لم تفز بجناحها لم تستتر ولم تطر

أين لها منى المفر

وفى هذا القسم تبقى بدر فى شاعريتها السابقة (نموذج رقم ١٠٦). ولكن يتغير طابع الموسيقى تماماً مع بداية كلمات حسن، حيث النعومة السابقة تتحول إلى إصرار مع قفزات لحنية أكثر صرامة وسكتات ناطقة، وكل ذلك مع الزخارف العالية للسوبرانو (نموذج رقم ١٠٧). ثم تأخذ الموسيقى حيوية نابضة وتنتهى الثنائية فى قمتها.

وأما آريا بدر البدور فى الفصل الثانى فهى تنقسم إلى أربعة أقسام غير متساوية.

بعد المقدمة الأوركسترالية يأتى القسم الأول (A) ليشتمل على أول بيتين:

يا حسرتى وأنينى لريشى المفقود

قد كنت ألهو وأشدو بلحن قلبى السعيد

وقد أجرى المؤلف تقسيمات داخلية بالتنويع فى التوزيع الأوركسترالى، فالبيت الأول يؤدّى بمصاحبة الوتريات فقط (نموذج رقم ١٠٨). ثم تضاف فى الشطر

الأول من البيت الثانى آلات النفخ الخشبية (نموذج رقم ١٠٩) أما الشطر الأخير فيركز على الآلات الخشبية مع بيزيكاتو (pizzicato) فى باص الوتريات (نموذج رقم ١١٠).

العنصر الموحد فى A هو الضغط (accent) على أول كروش فى النصف الثانى من كل مازورة وأما من حيث النص، فإن بدر تتحدث عن سعادتها قبل فقدانها للريش.

القسم الثانى (B) يشتمل على الأبيات الأربعة التالية:

وضاع ريشى واها	**لقلبى المفئود**
الآن أمسيت وحدى	**غريبة فى وجودى**
سليبة من جناحى	**أسيرة فى القيود**
ضريعة فى هوان	**ووحشة بعد عيد**

وهى تصف حالها بعد فقدان الريش.

وينقسم موسيقياً إلى ثلاثة أقسام داخلية. الأول يشمل البيت الأول (نموذج رقم ١١١)، والثانى البيتين الثانى والثالث (نموذج رقم ١١٢) والثالث البيت الأخير (نموذج رقم ١١٣).

ثم يأتى ربط أوركسترالى قصير يقود إلى القسم الثالث (C) :

من لحظة كان صدحى	**يشيع حولى خلودى**
أميرة لا أبالى	**مليكة فى نشيدى**

فتتذكر بدر الماضى السعيد بأنغام فيها سلاسة وشجن (نموذج رقم ١١٤).

وأخيراً، وضعها الحزين الآن:
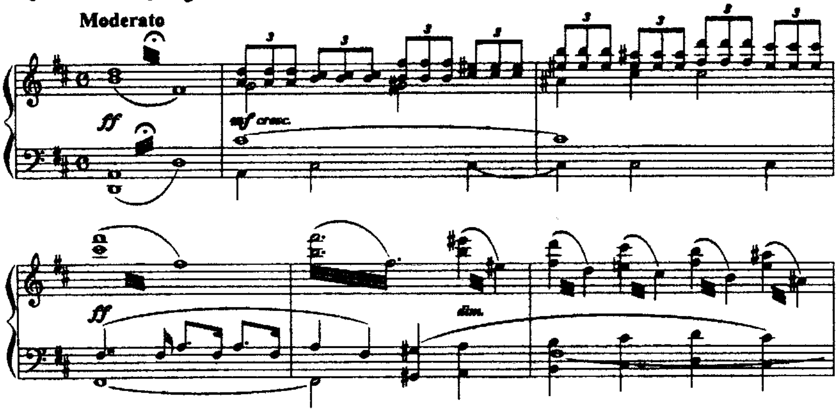
والآن ذلى بقيدى	**من ريشى المفقود**

ويمثل هذا القسم الرابع (D) مع مصاحبة تآلفات ثقيلة (نموذج رقم ١١٥).

وهكذا، فإن أوبرا "حسن البصرى" ثرية بالتقنيات الموسيقية المختلفة، التى تهدف إلى إبراز الشخصيات والدراما الموسيقية.

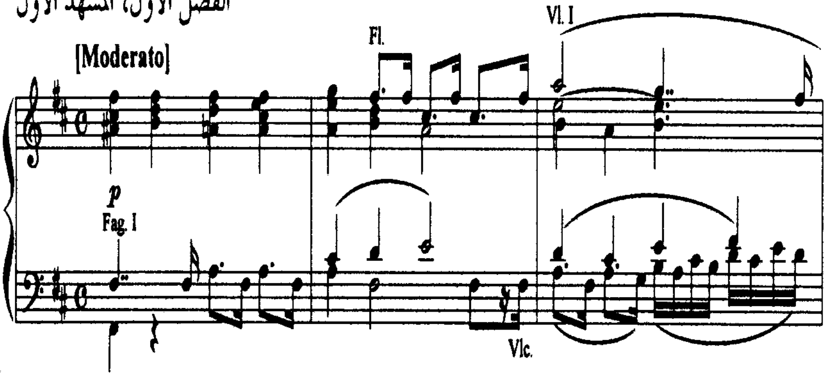
نموذج رقم ١

الفصل الأول، المشهد الأول
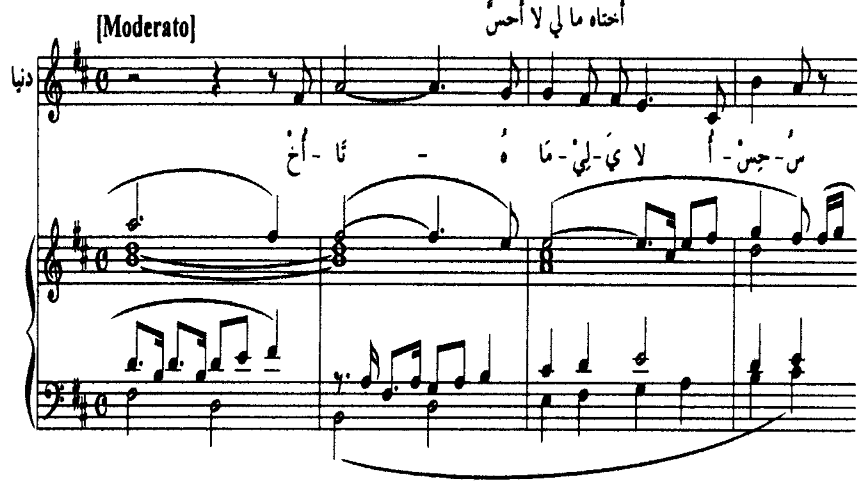


نموذج رقم ٢

الفصل الأول، المشهد الأول
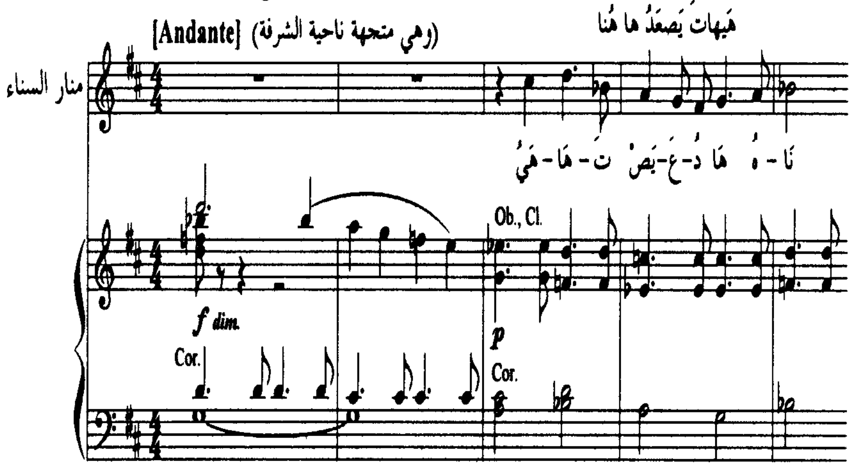


نموذج رقم ٣

الفصل الأول، المشهد الأول
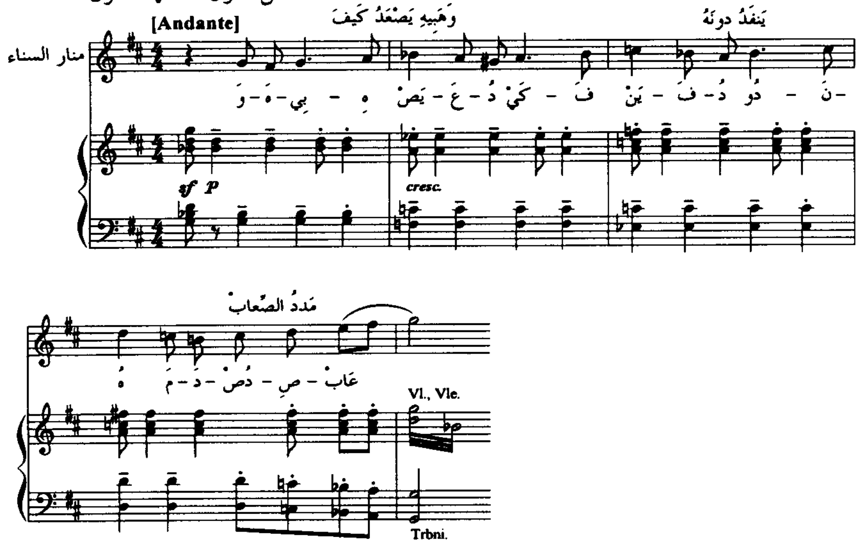


نموذج رقم ٤

الفصل الأول، المشهد الأول



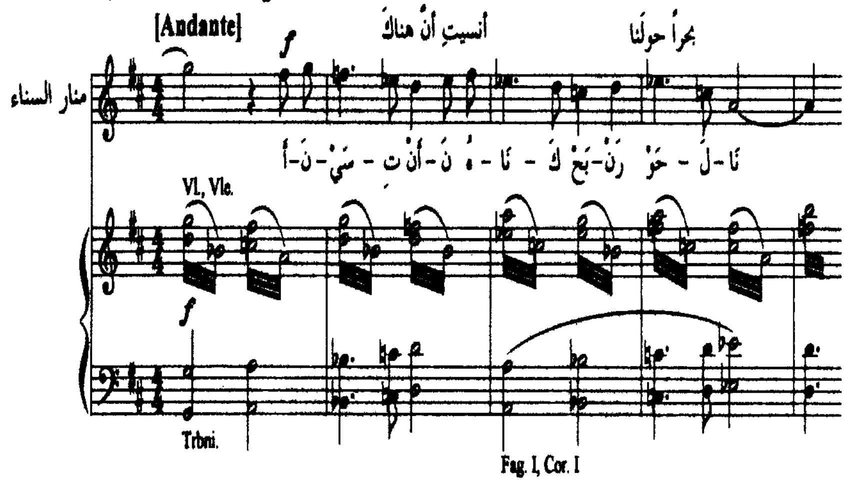
نموذج رقم ٥

الفصل الأول، المشهد الأول



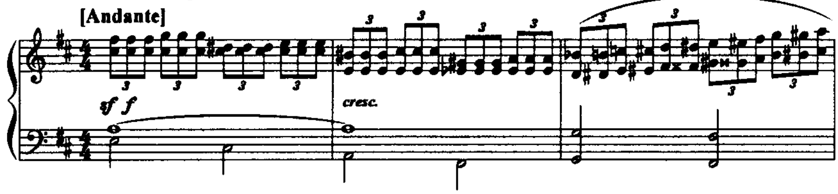
نموذج رقم ٦

الفصل الأول، المشهد الأول
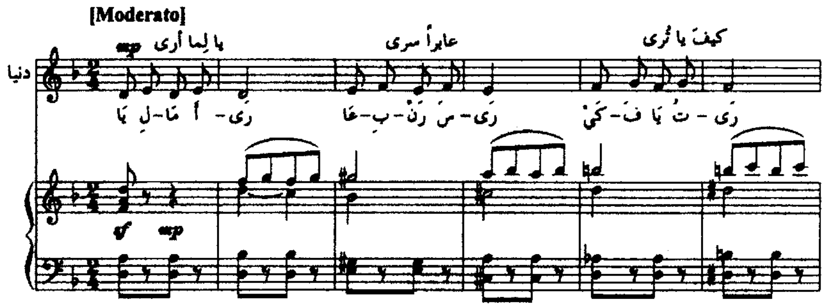


نموذج رقم ٧

الفصل الأول، المشهد الأول



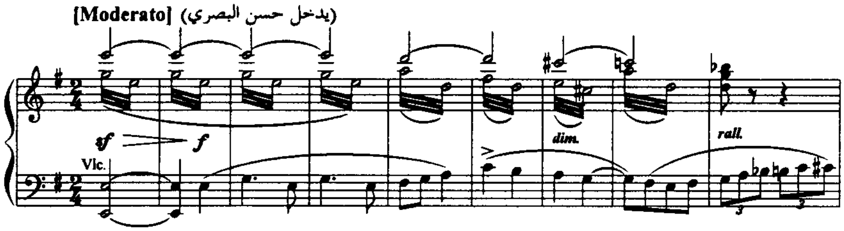
نموذج رقم ٨

الفصل الأول، المشهد الأول



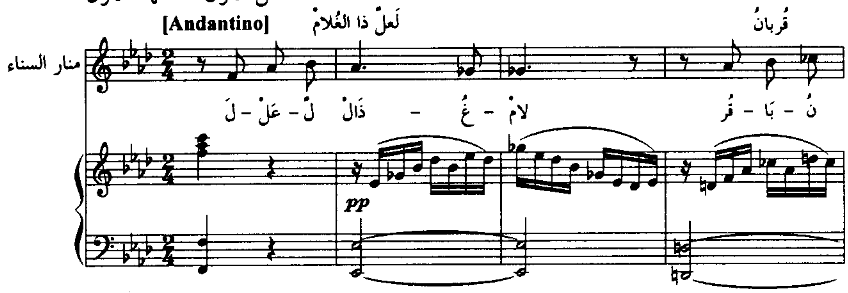
نموذج رقم ٩

الفصل الأول، المشهد الأول
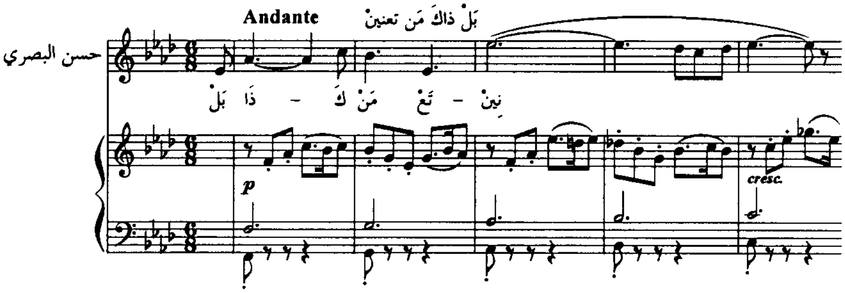


نموذج رقم ١٠

الفصل الأول، المشهد الأول
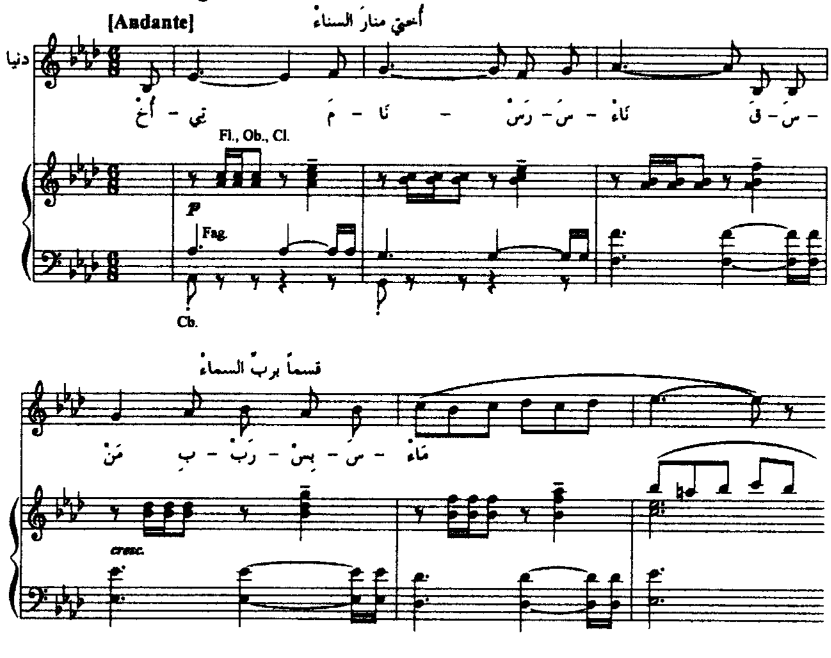


نموذج رقم ١١

الفصل الأول، المشهد الأول
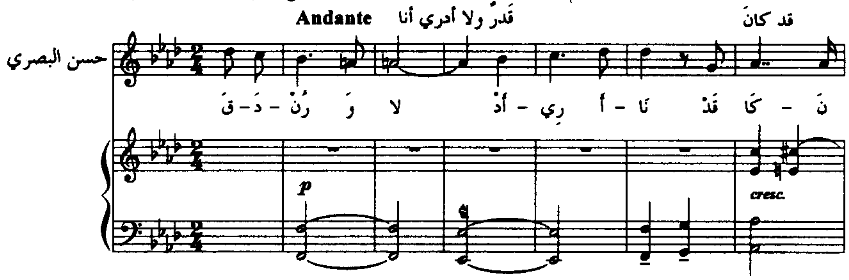


نموذج رقم ١٢

الفصل الأول، المشهد الأول
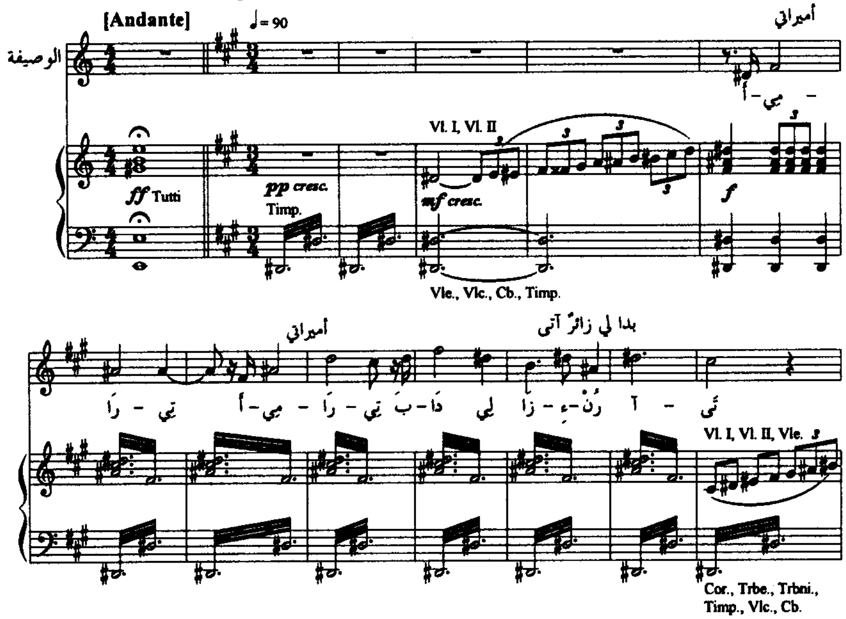


نموذج رقم ١٣

الفصل الأول، المشهد الأول



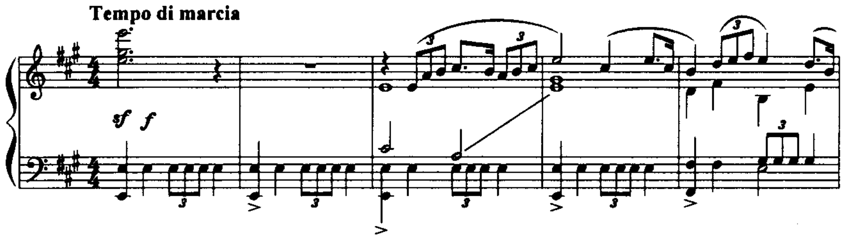
نموذج رقم ١٤

الفصل الأول، المشهد الأول



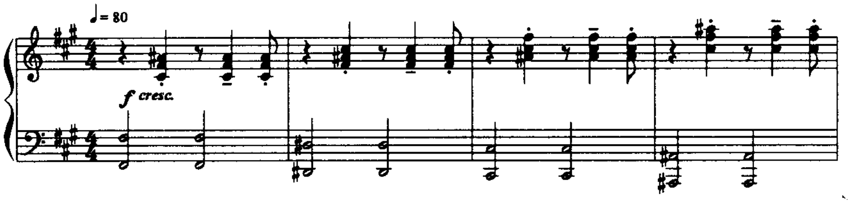
نموذج رقم ١٥

الفصل الأول، المشهد الأول
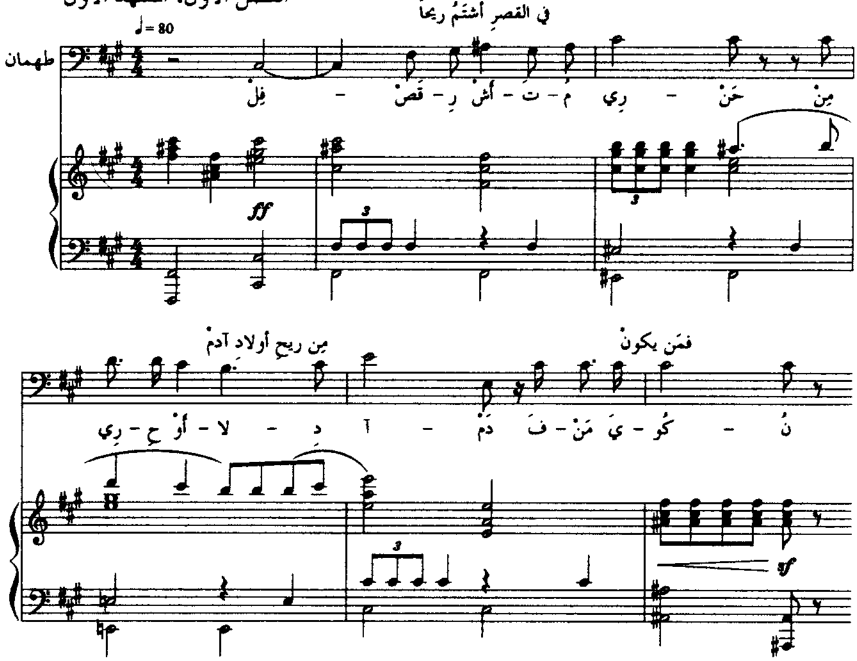


نموذج رقم ١٦

الفصل الأول، المشهد الأول



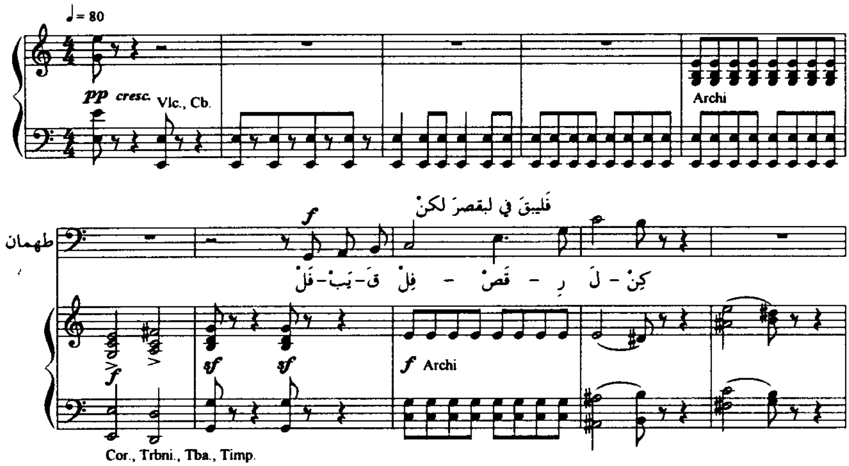
نموذج رقم ١٧

الفصل الأول، المشهد الأول
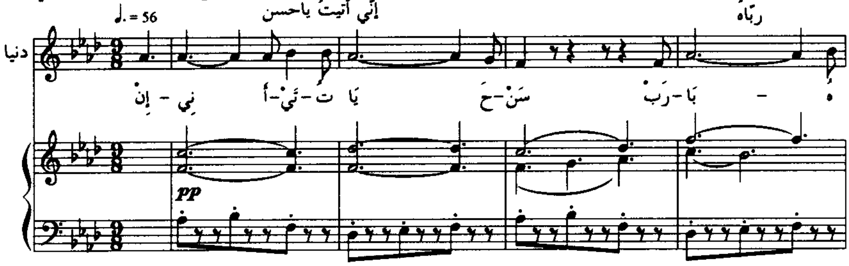


نموذج رقم ١٨

الفصل الأول، المشهد الأول
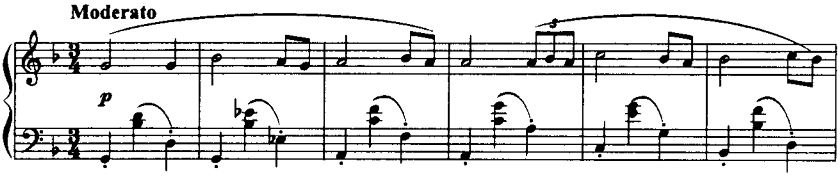


نموذج رقم ١٩

الفصل الأول، المشهد الثاني



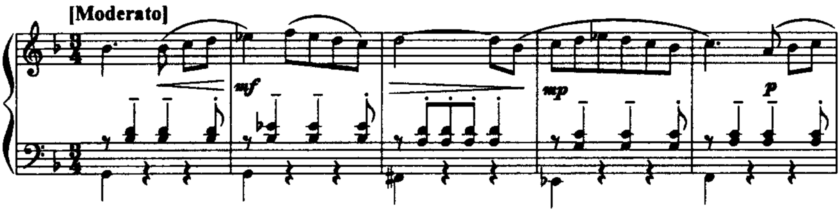
نموذج رقم ٢٠

الفصل الأول، المشهد الثاني



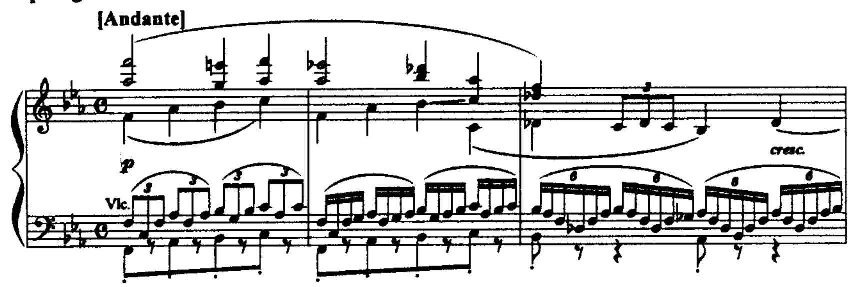
نموذج رقم ٢١

الفصل الأول، المشهد الثاني



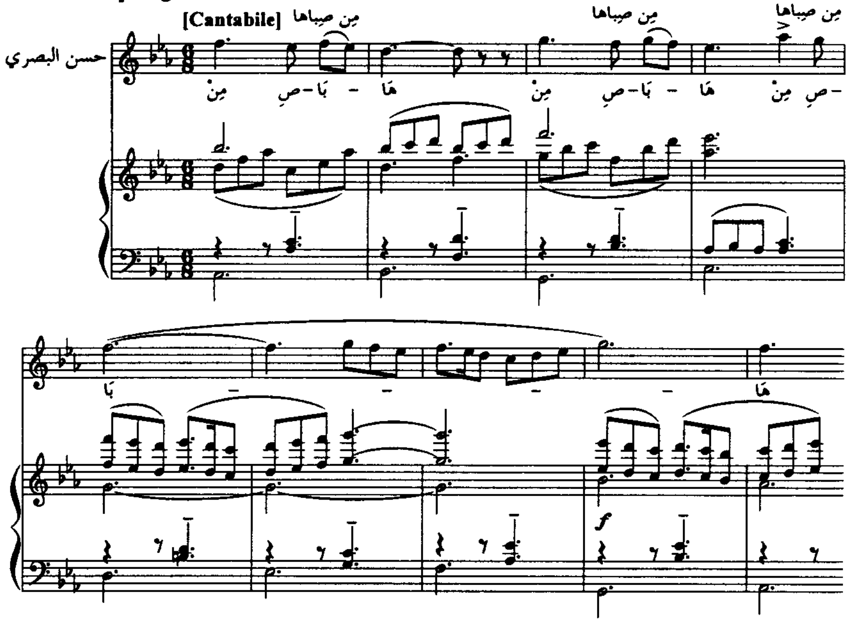
نموذج رقم ٢٢

الفصل الثاني



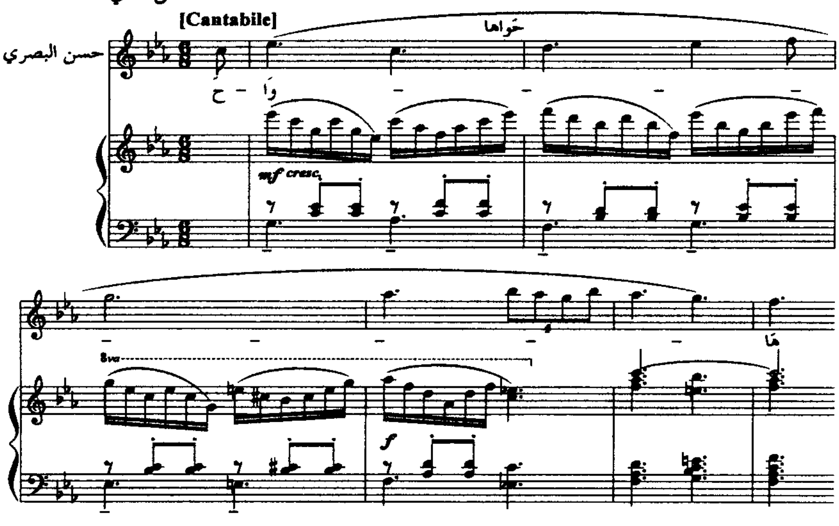
نموذج رقم ٢٣

الفصل الثاني



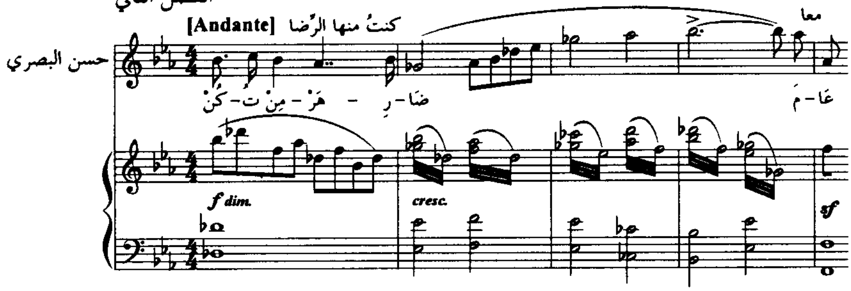
نموذج رقم ٢٤

الفصل الثاني



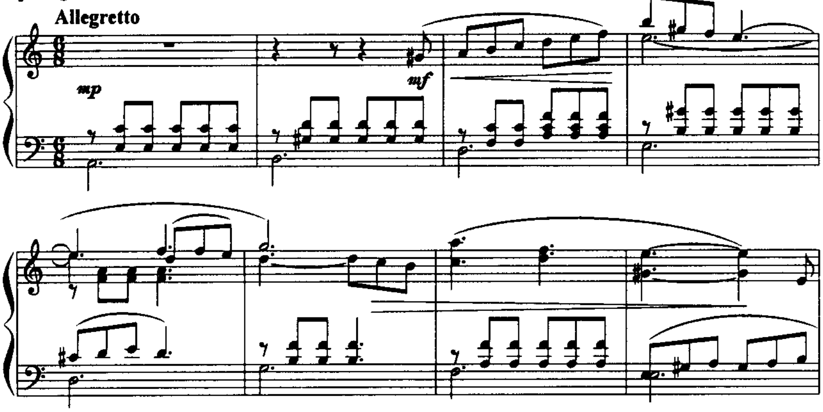
نموذج رقم ٢٥

الفصل الثاني



نموذج رقم ٢٦
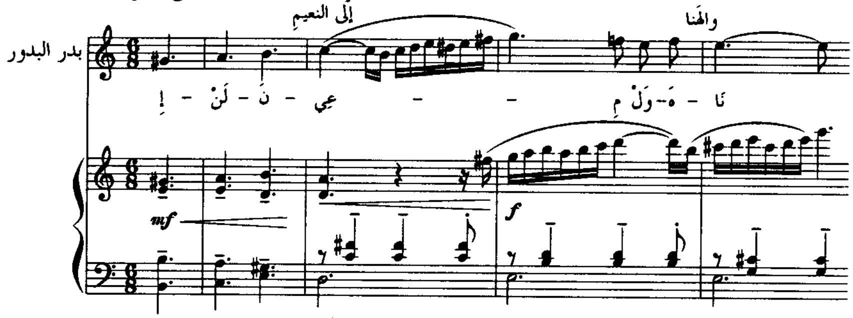
الفصل الثاني



نموذج رقم ٢٧

الفصل الثاني
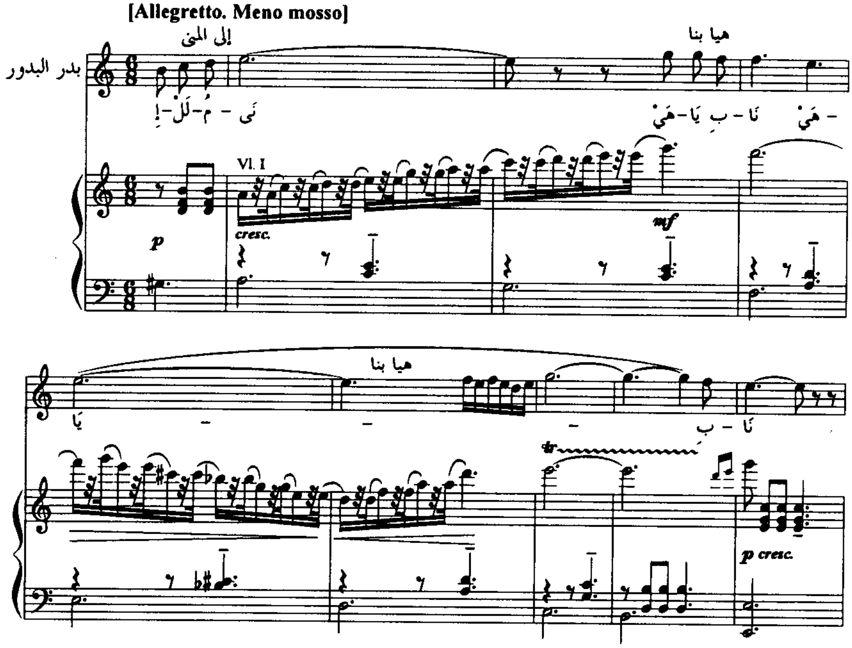
[Allegretto. Meno mosso]



نموذج رقم ٢٨
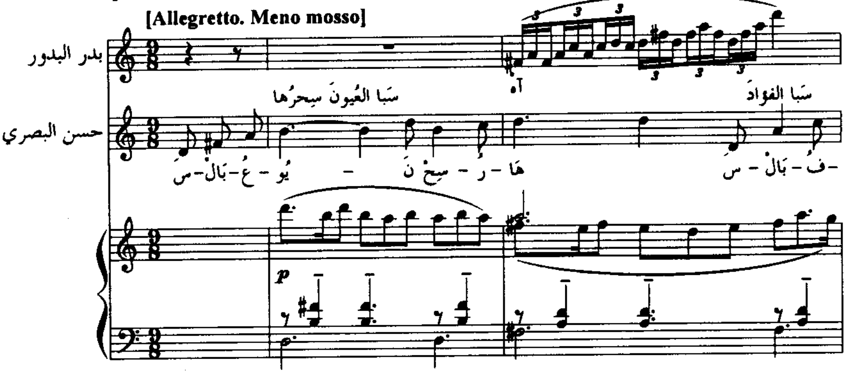
الفصل الثاني

[Allegretto. Meno mosso]
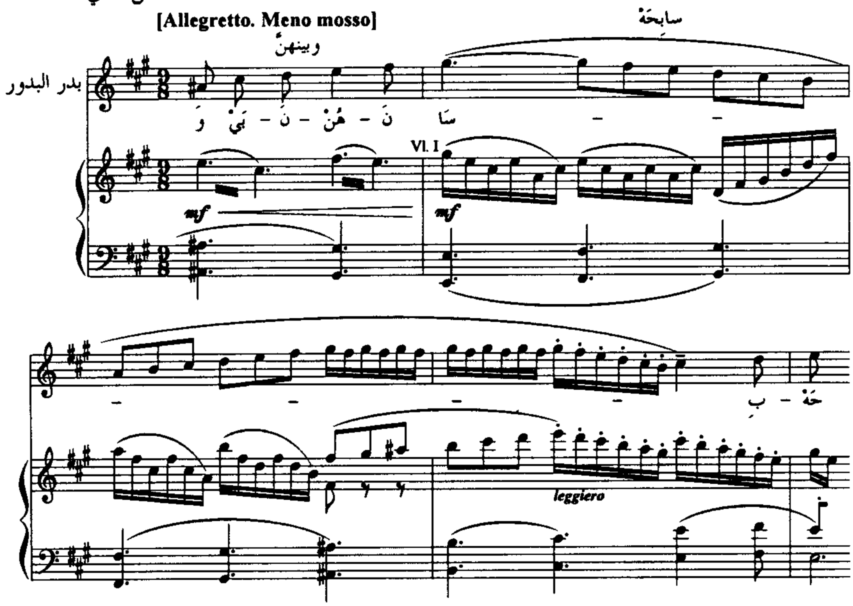


نموذج رقم ٢٩

الفصل الثاني
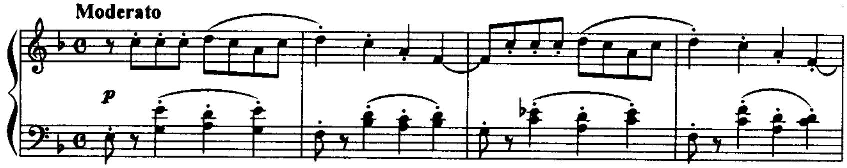


نموذج رقم ٣٠

الفصل الثاني



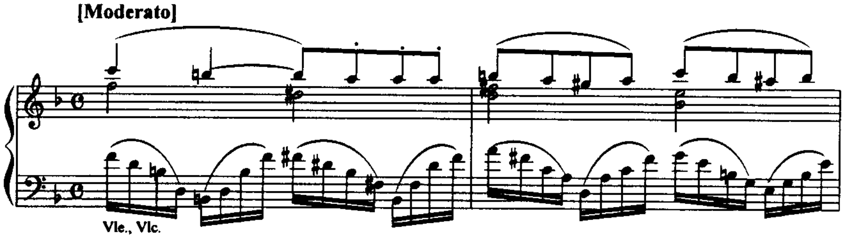
نموذج رقم ٣١

الفصل الثاني



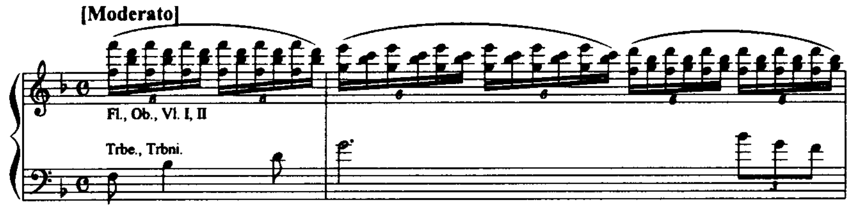
نموذج رقم ٣٢

الفصل الثاني
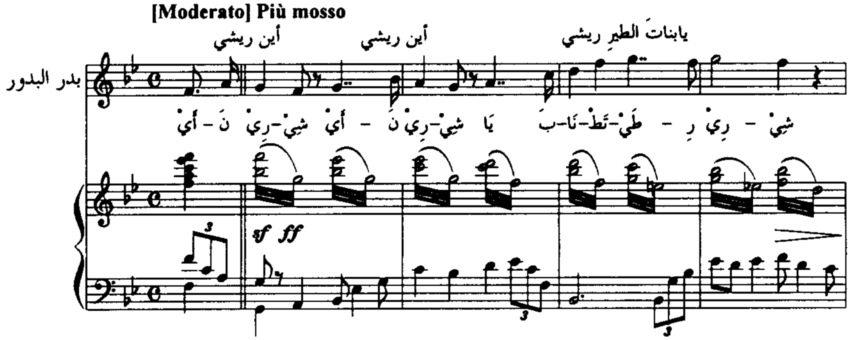


نموذج رقم ٣٣

الفصل الثاني



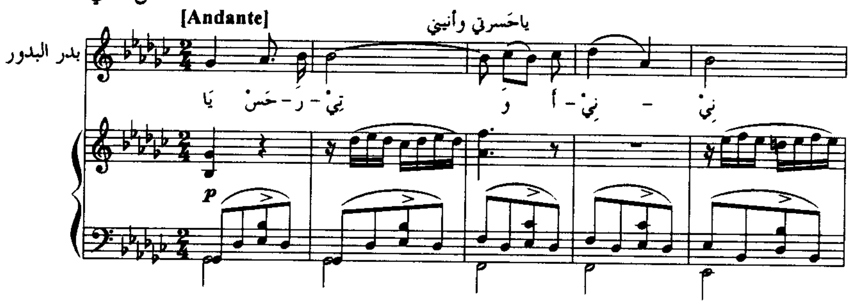
نموذج رقم ٣٤

الفصل الثاني
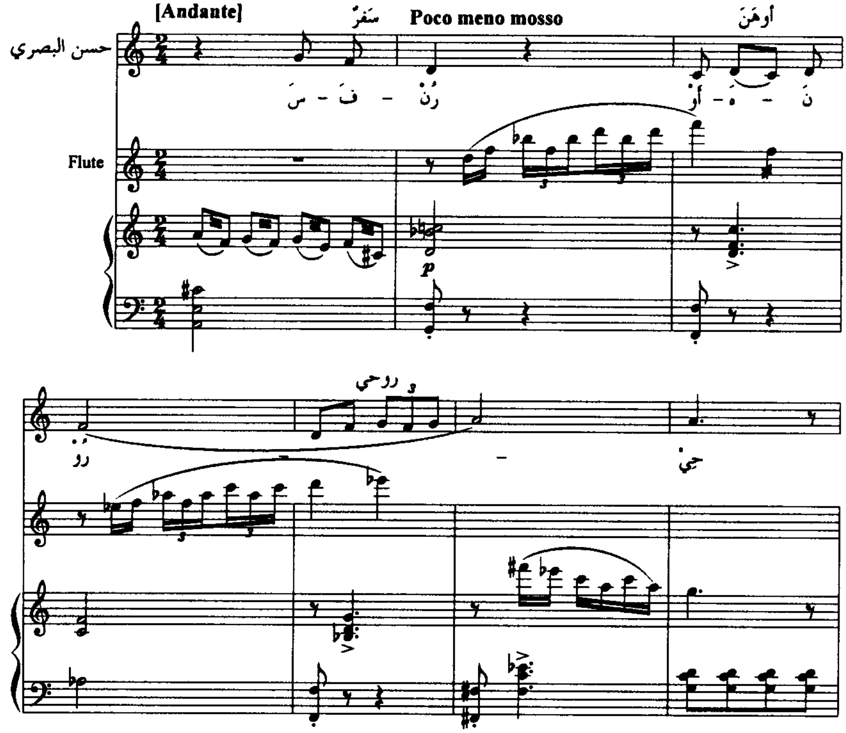


نموذج رقم ٣٥

الفصل الثاني
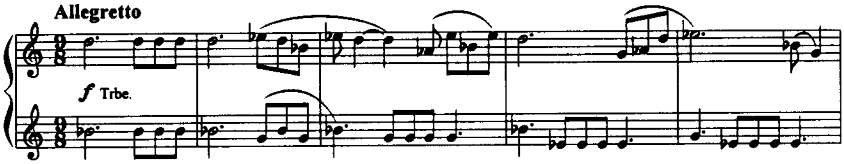


نموذج رقم ٣٦

الفصل الثالث، المشهد الأول



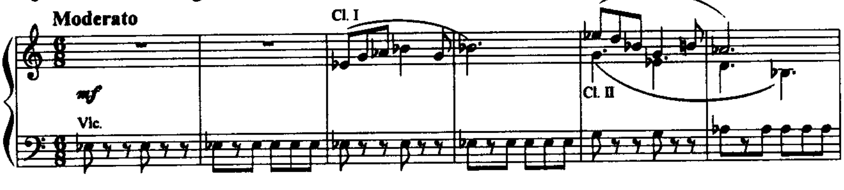
نموذج رقم ٣٧

الفصل الثالث، المشهد الأول



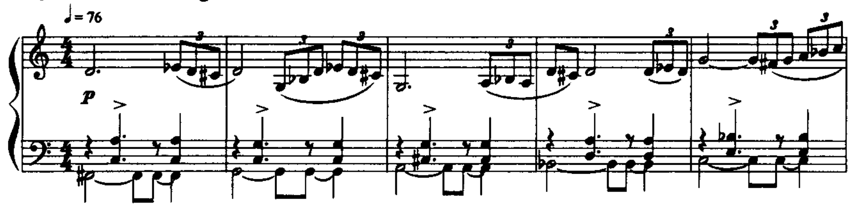
نموذج رقم ٣٨

الفصل الثالث، المشهد الأول
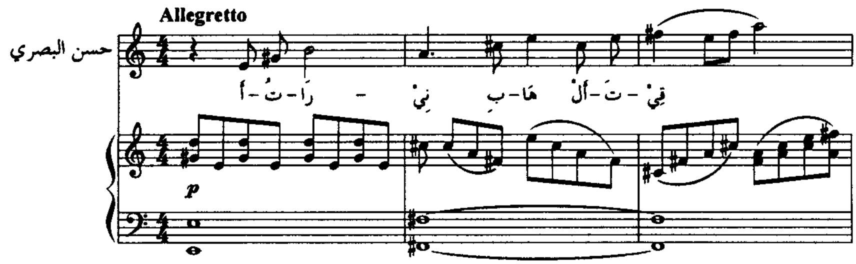


نموذج رقم ٣٩

الفصل الثالث، المشهد الأول



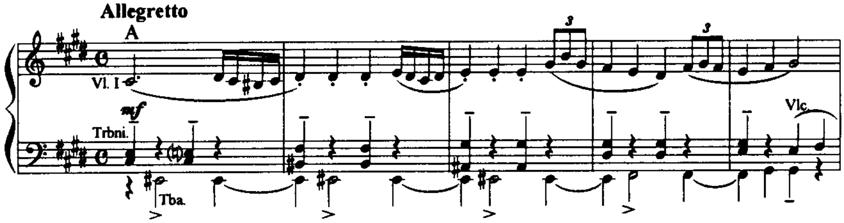
نموذج رقم ٤٠

الفصل الثالث، المشهد الأول



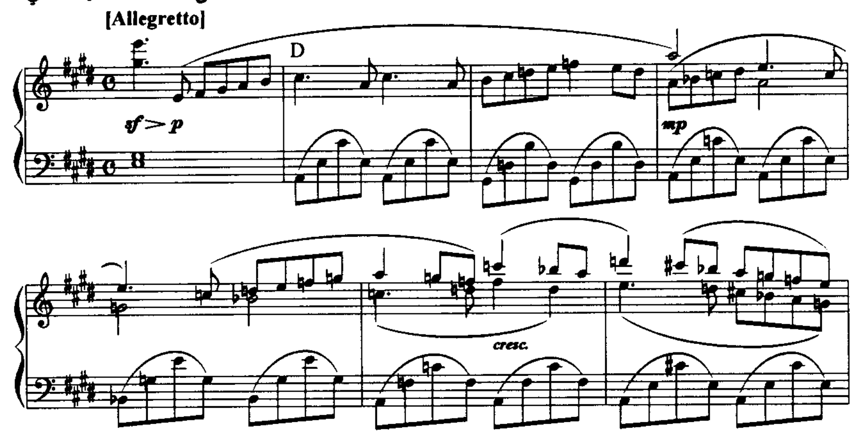
نموذج رقم ٤١

الفصل الثالث، المشهد الثاني



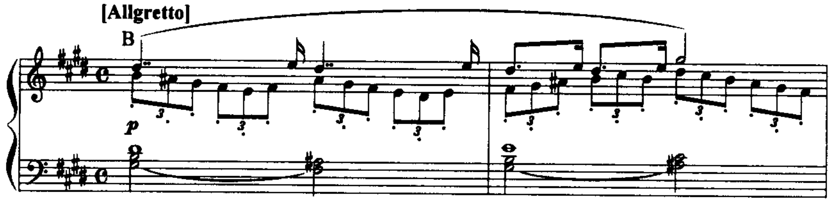
نموذج رقم ٤٢

الفصل الثالث، المشهد الثاني



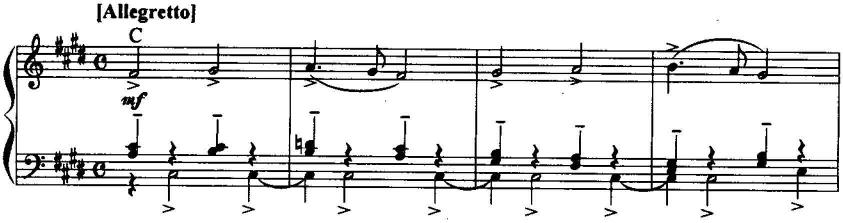
نموذج رقم ٤٣

الفصل الثالث، المشهد الثاني
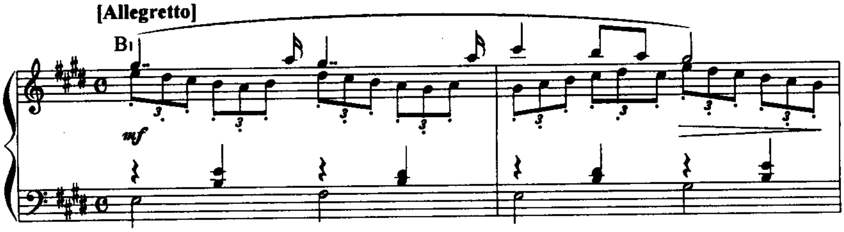


نموذج رقم ٤٤

الفصل الثالث، المشهد الثاني



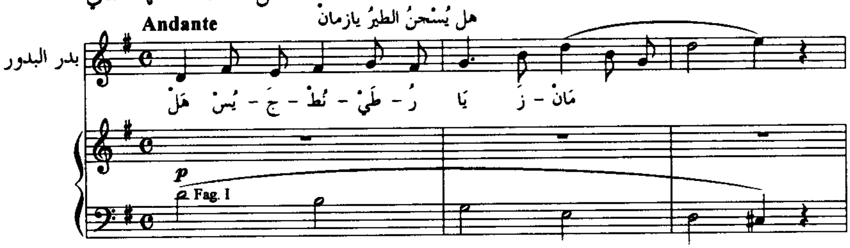
نموذج رقم ٤٥

الفصل الثالث، المشهد الثاني
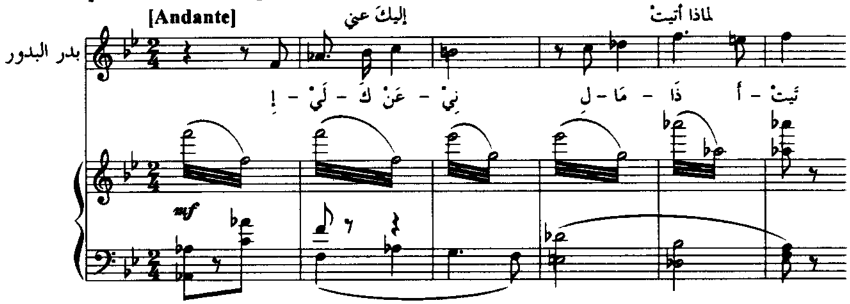


نموذج رقم ٤٦

الفصل الثالث، المشهد الثاني
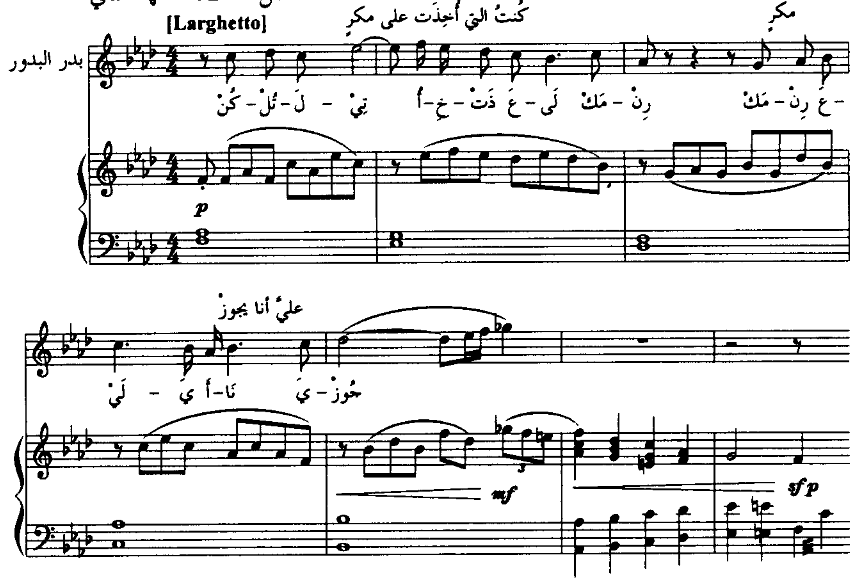


نموذج رقم ٤٧

الفصل الثالث، المشهد الثاني
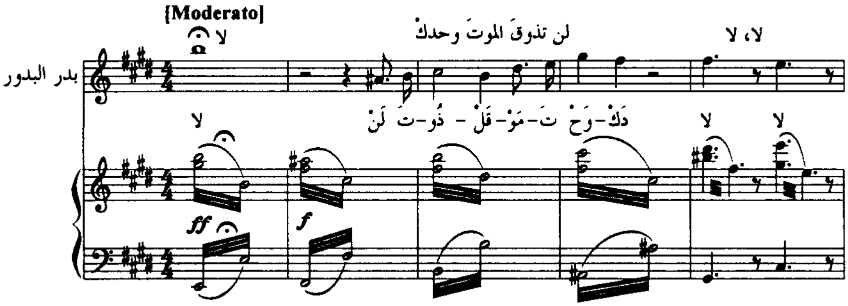


نموذج رقم ٤٨

الفصل الثالث، المشهد الثاني
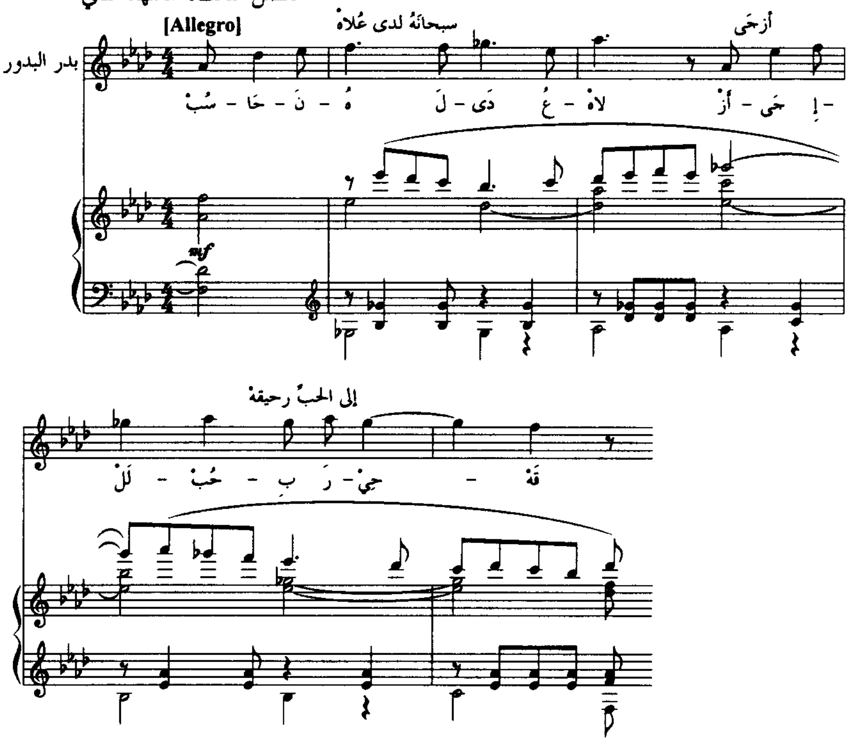


نموذج رقم ٤٩

الفصل الثالث، المشهد الثاني
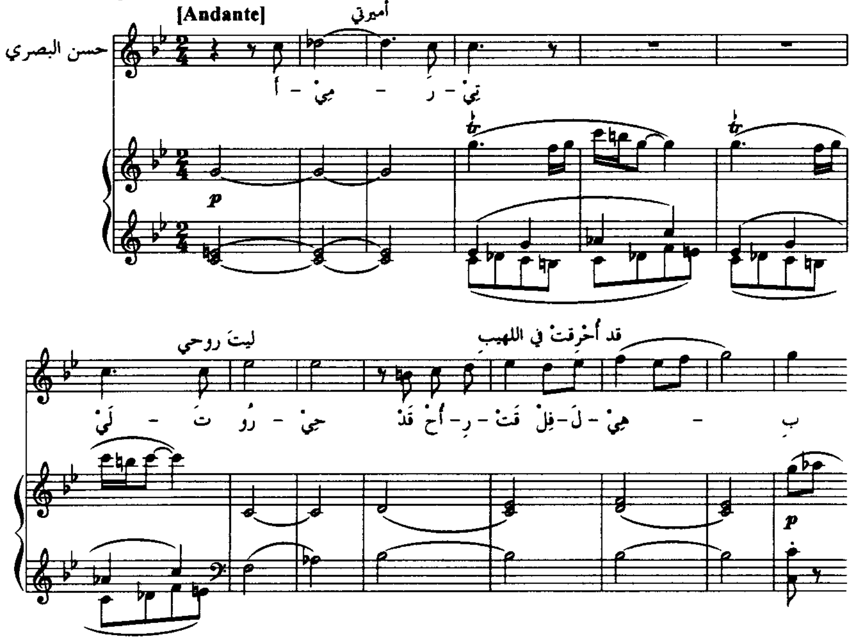


نموذج رقم ٥٠

الفصل الثالث، المشهد الثاني
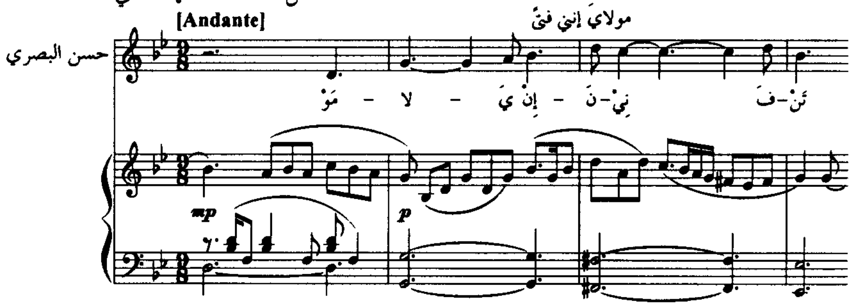


نموذج رقم ٥١

الفصل الثالث، المشهد الثاني
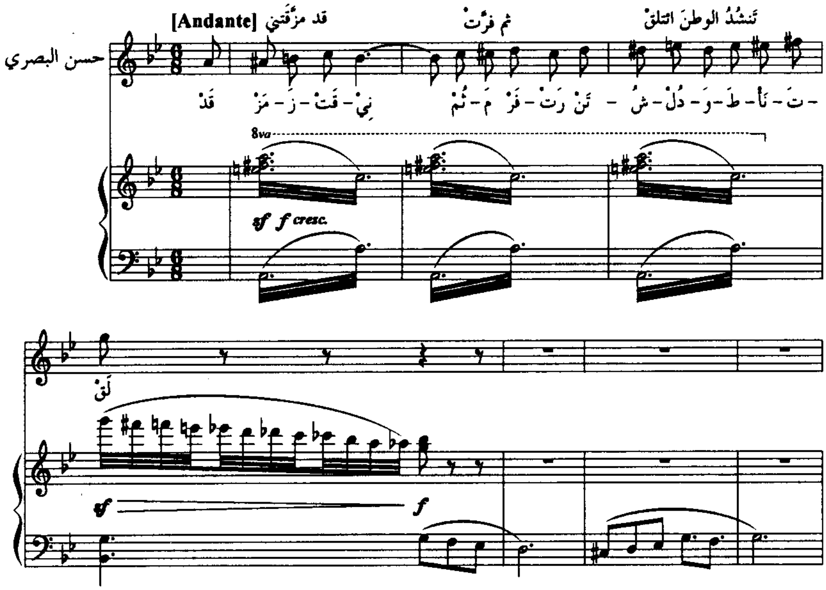


نموذج رقم ٥٢

الفصل الثالث، المشهد الثاني
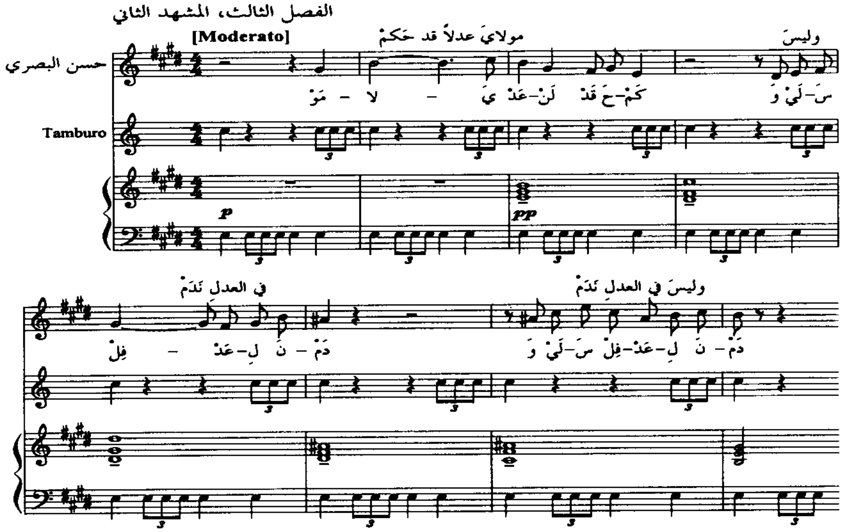


نموذج رقم ٥٣

الفصل الثالث، المشهد الثاني



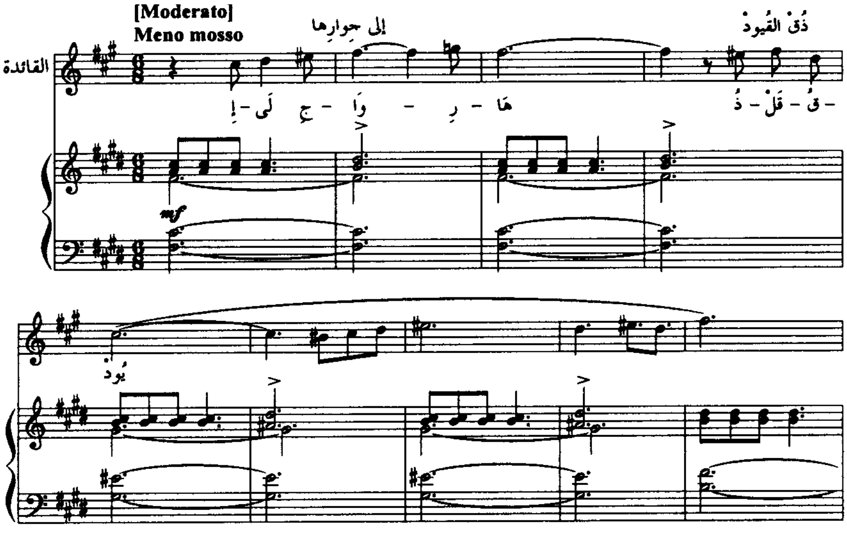
نموذج رقم ٥٤

الفصل الثالث، المشهد الثاني
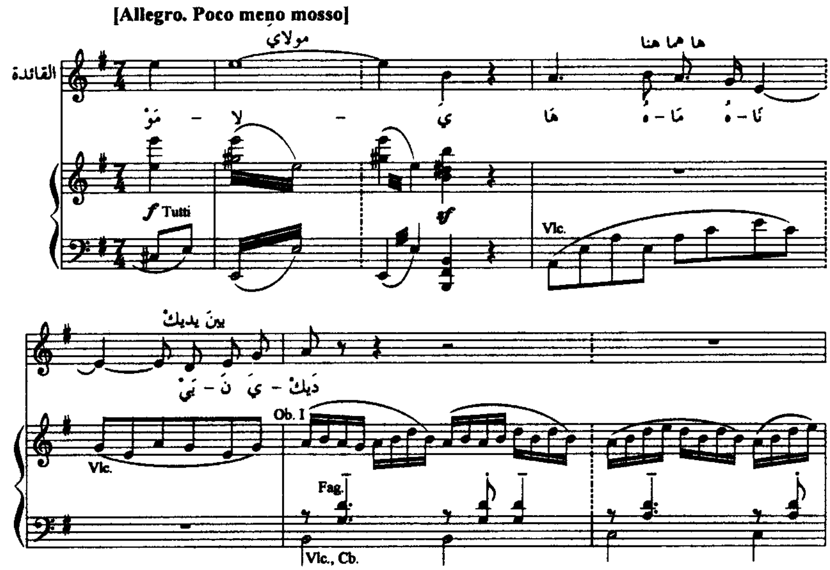


نموذج رقم ٥٥

الفصل الثالث، المشهد الثاني
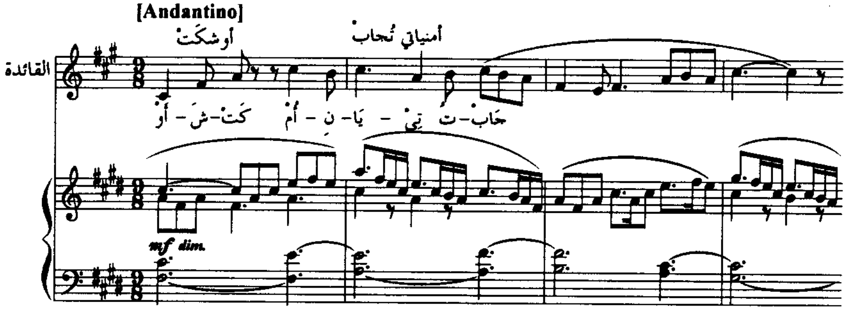


نموذج رقم ٥٦

الفصل الثالث، المشهد الثاني
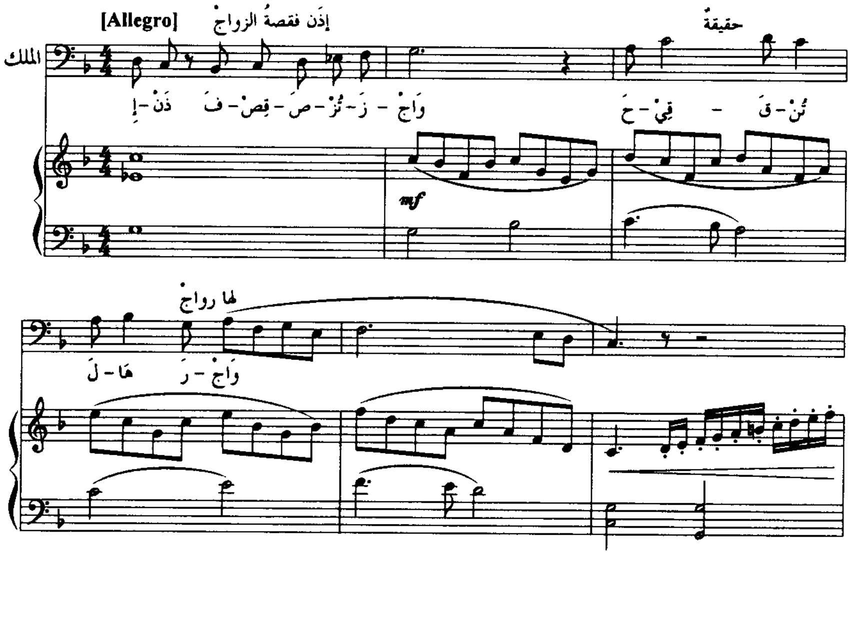


نموذج رقم ٥٧

الفصل الثالث، المشهد الثاني
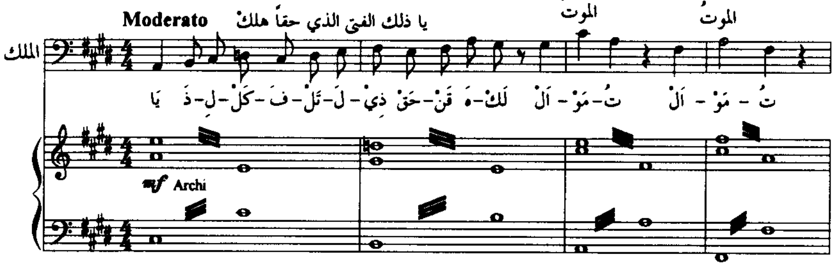


نموذج رقم ٥٨

الفصل الثالث، المشهد الثاني
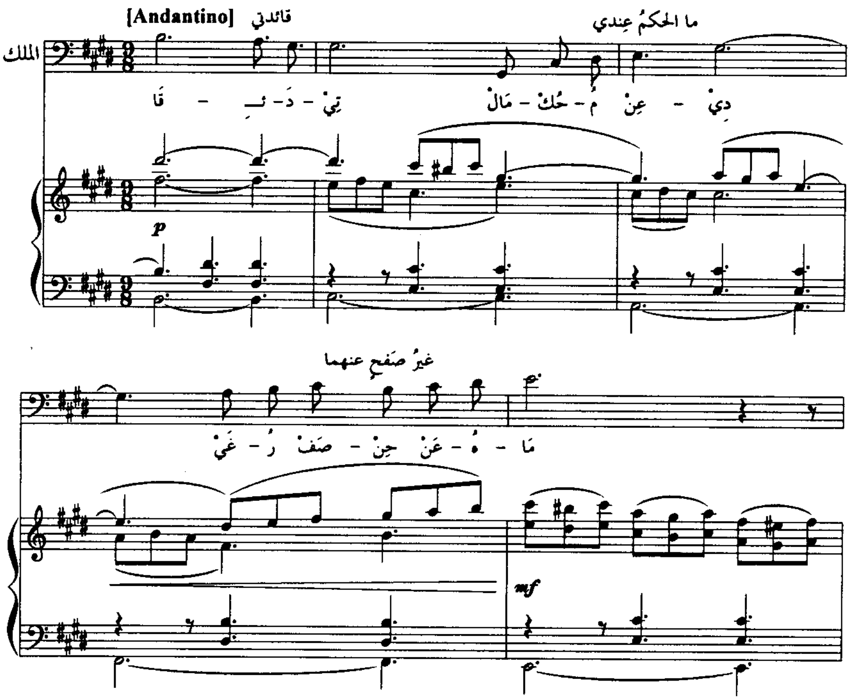


نموذج رقم ٥٩

الفصل الثالث، المشهد الثاني
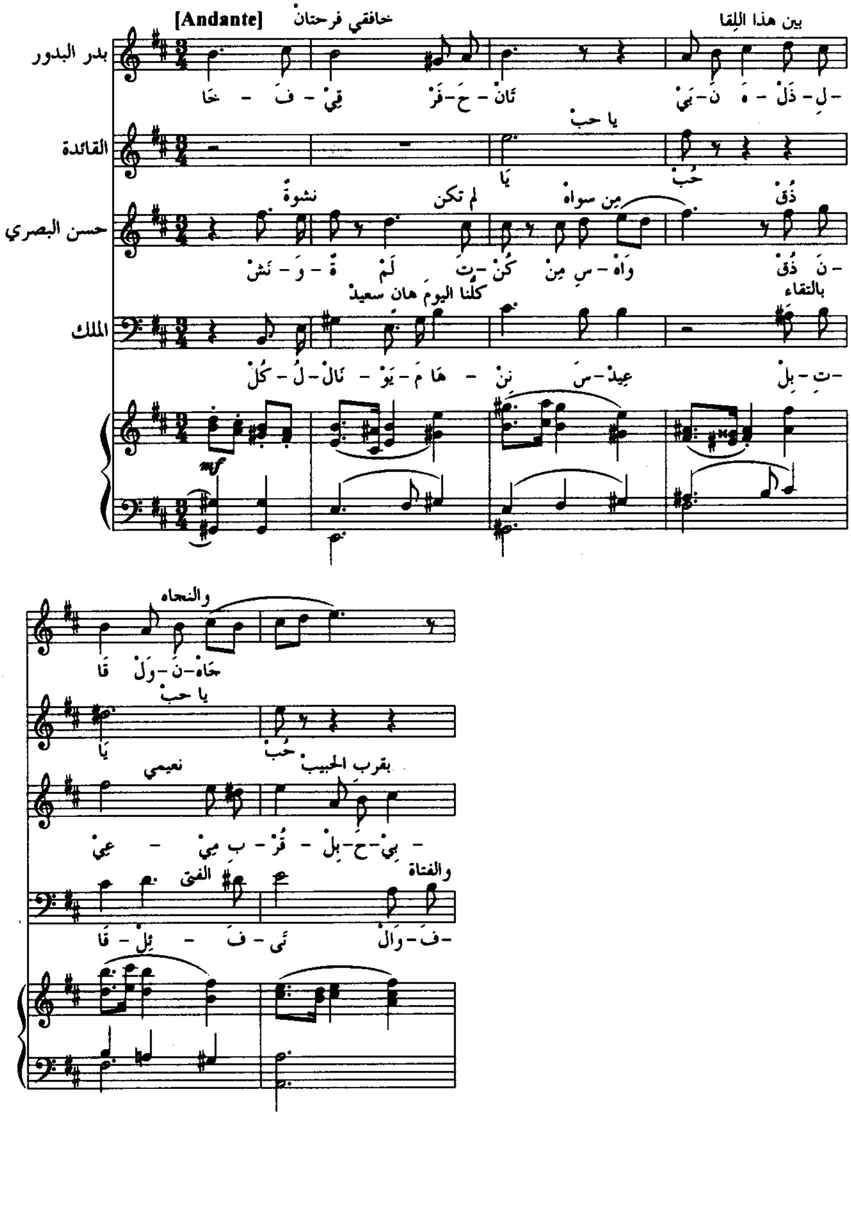


نموذج رقم ٦٠

الفصل الثالث، المشهد الثاني
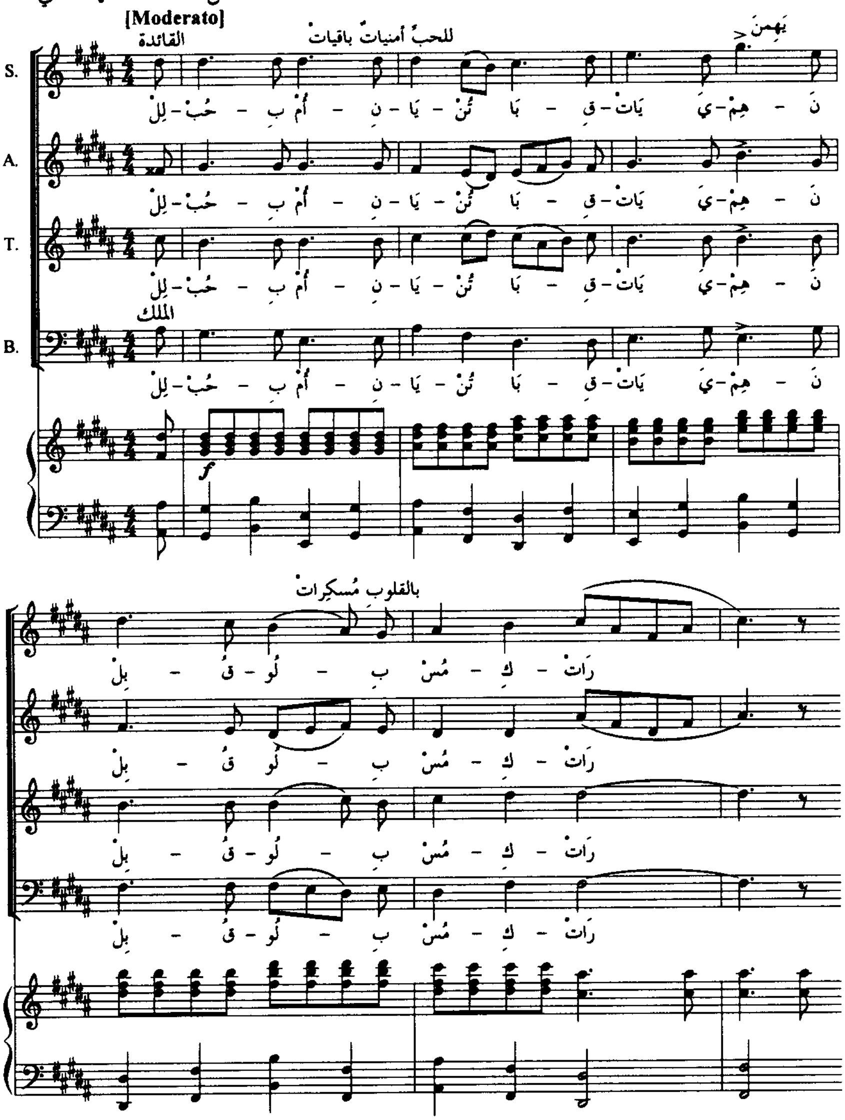


نموذج رقم ٦١

الفصل الثالث، المشهد الثاني
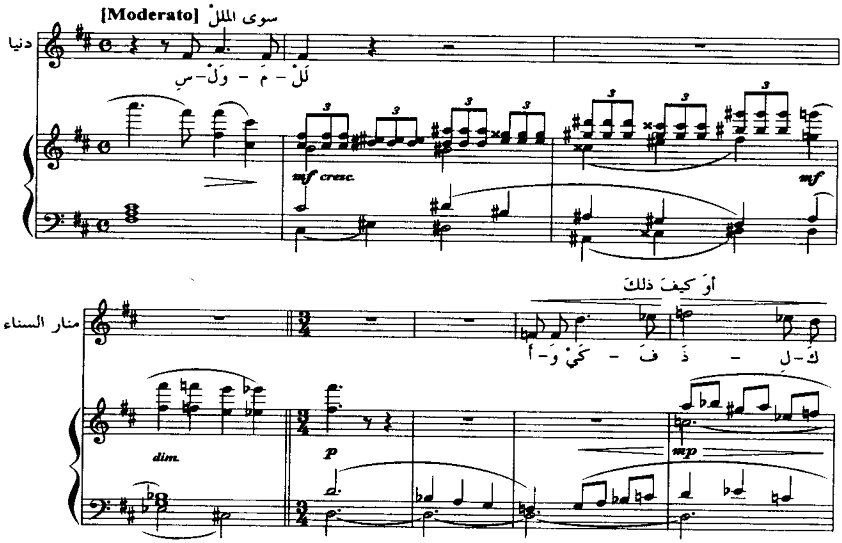


نموذج رقم ٦٢

الفصل الثالث، المشهد الثاني
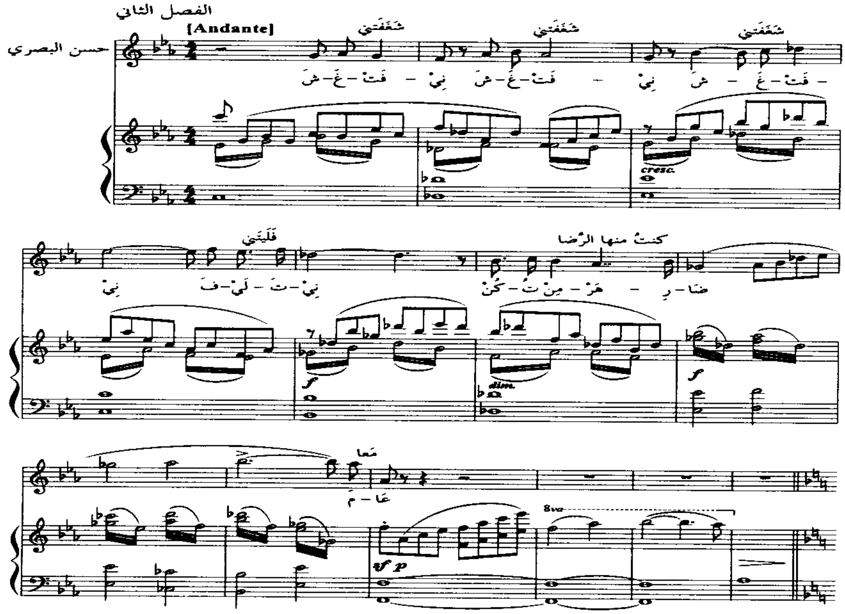


نموذج رقم ٦٣

الفصل الأول، المشهد الأول
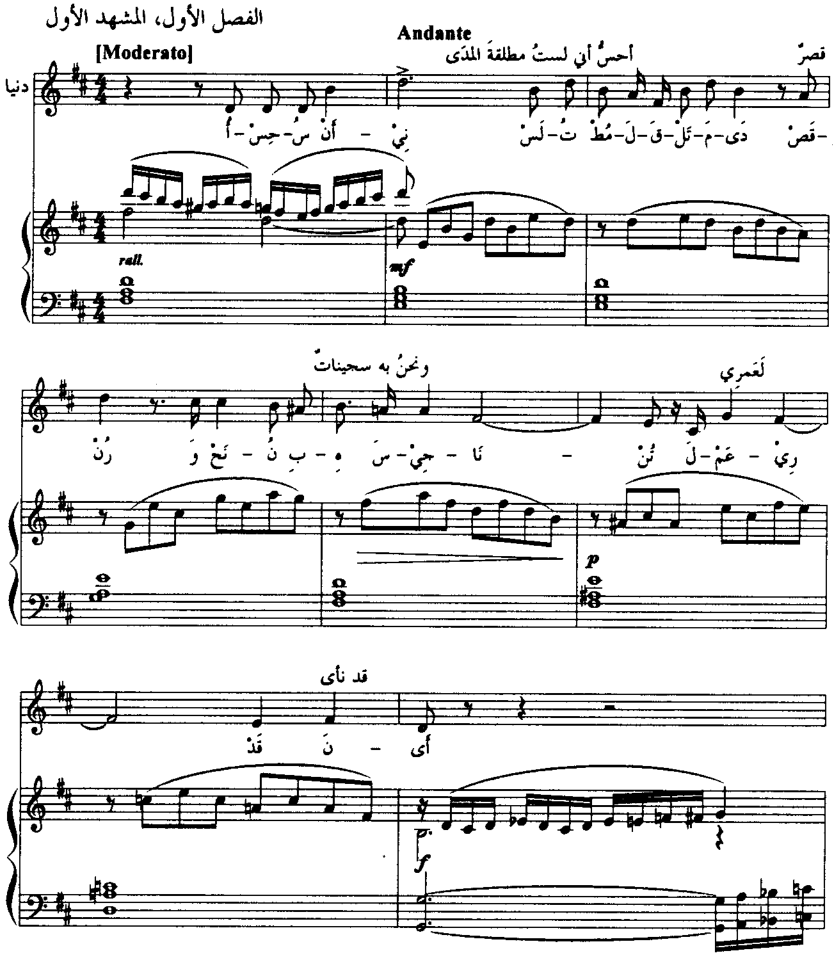


نموذج رقم ٦٤

الفصل الثاني



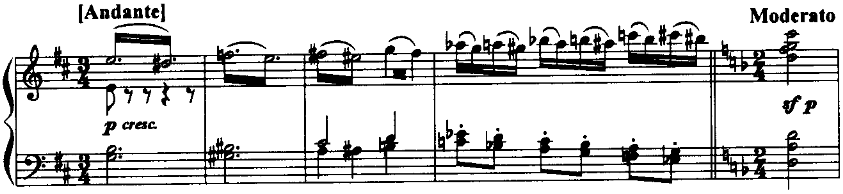
نموذج رقم ٦٥

الفصل الأول، المشهد الأول



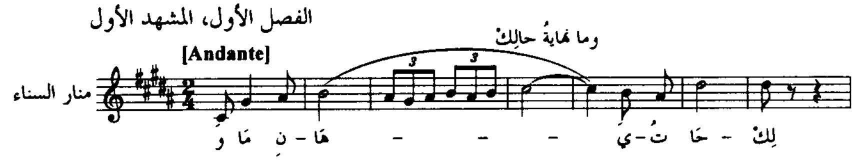
نموذج رقم ٦٦

الفصل الأول، المشهد الأول



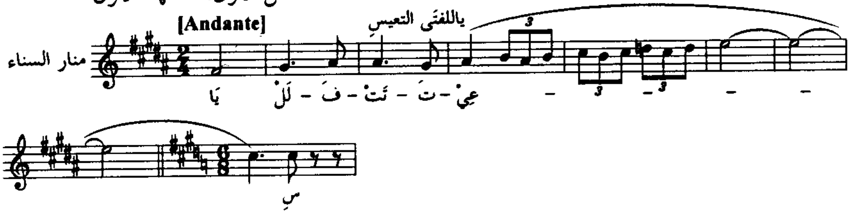
نموذج رقم ٦٧

الفصل الأول، المشهد الأول
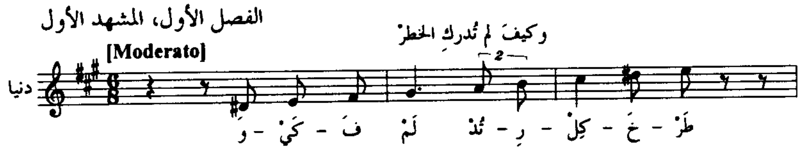


نموذج رقم ٦٨

الفصل الأول، المشهد الأول
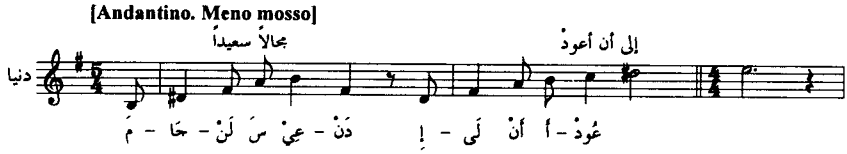


نموذج رقم ٦٩

الفصل الأول، المشهد الأول



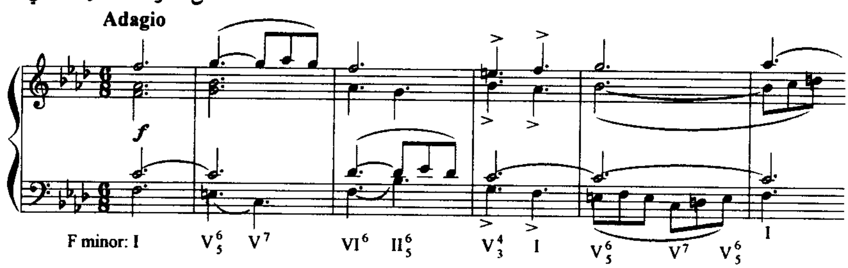
نموذج رقم ٧٠

الفصل الأول، المشهد الأول



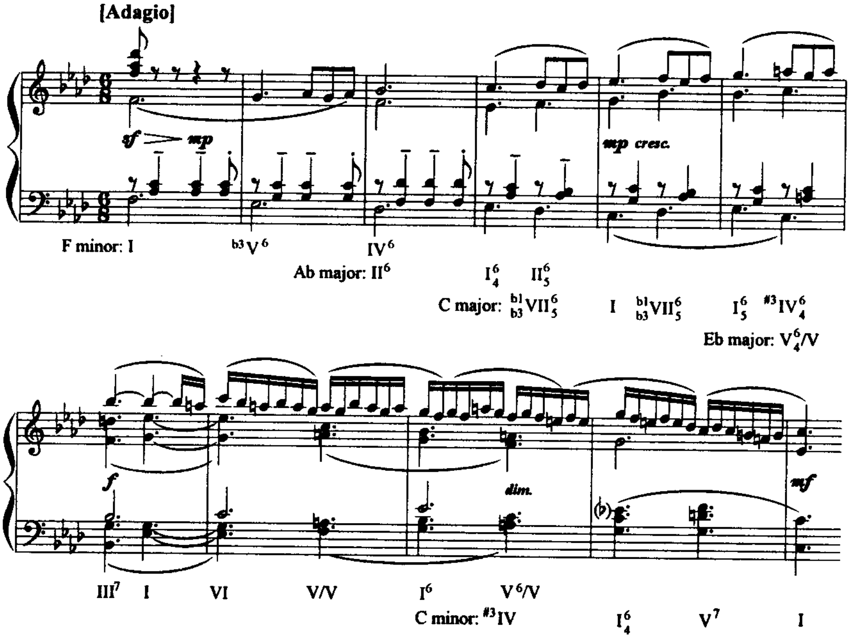
نموذج رقم ٧١

الفصل الأول، المشهد الثاني



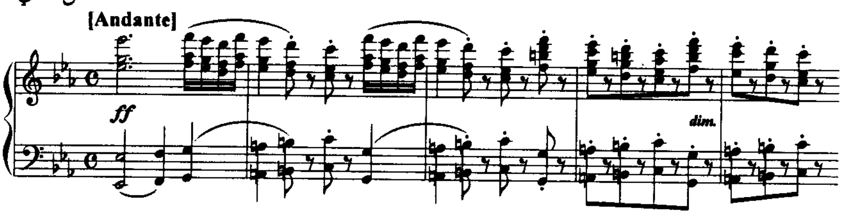
نموذج رقم ٧٢

الفصل الأول، المشهد الثاني
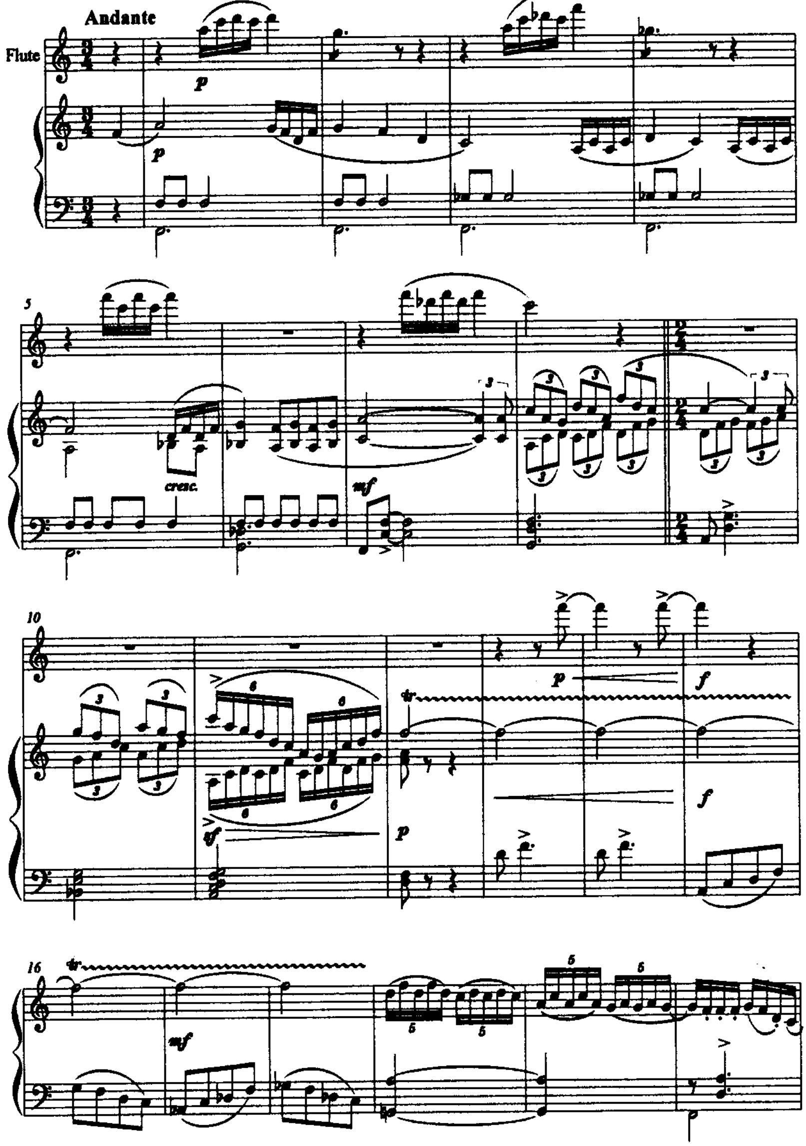


نموذج رقم ٧٣
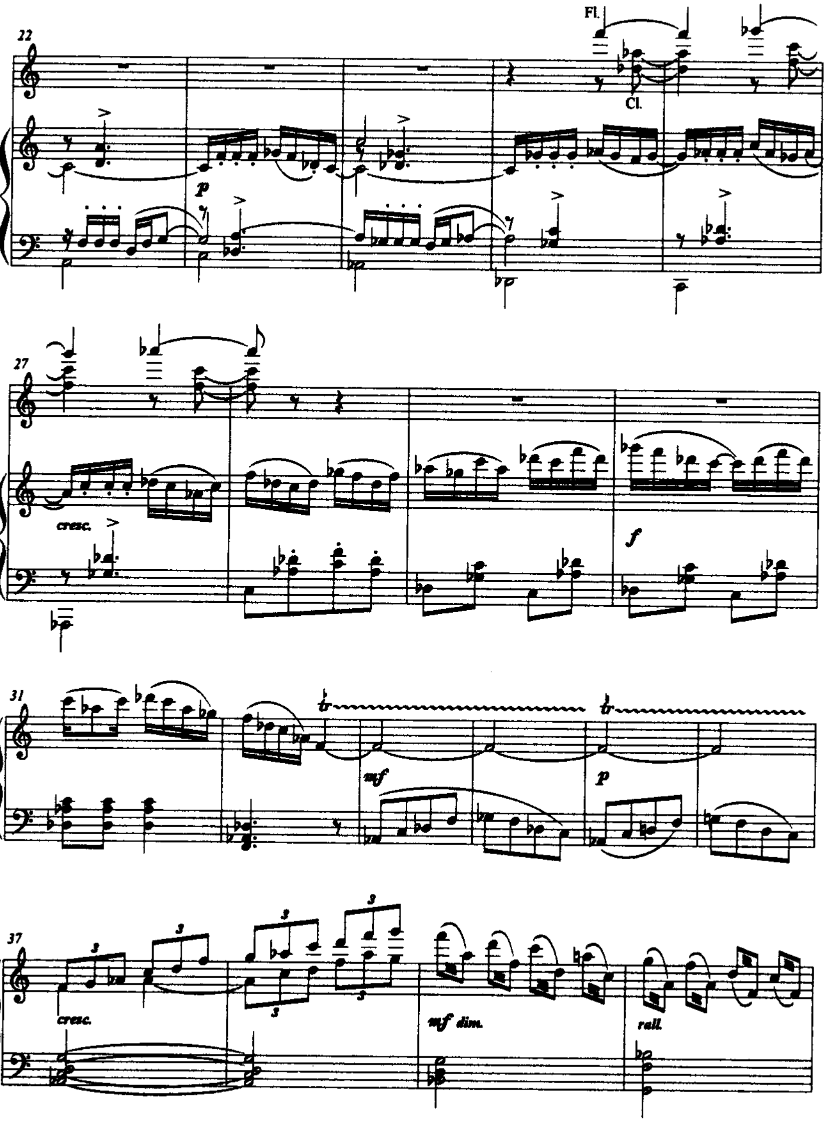
الفصل الثاني
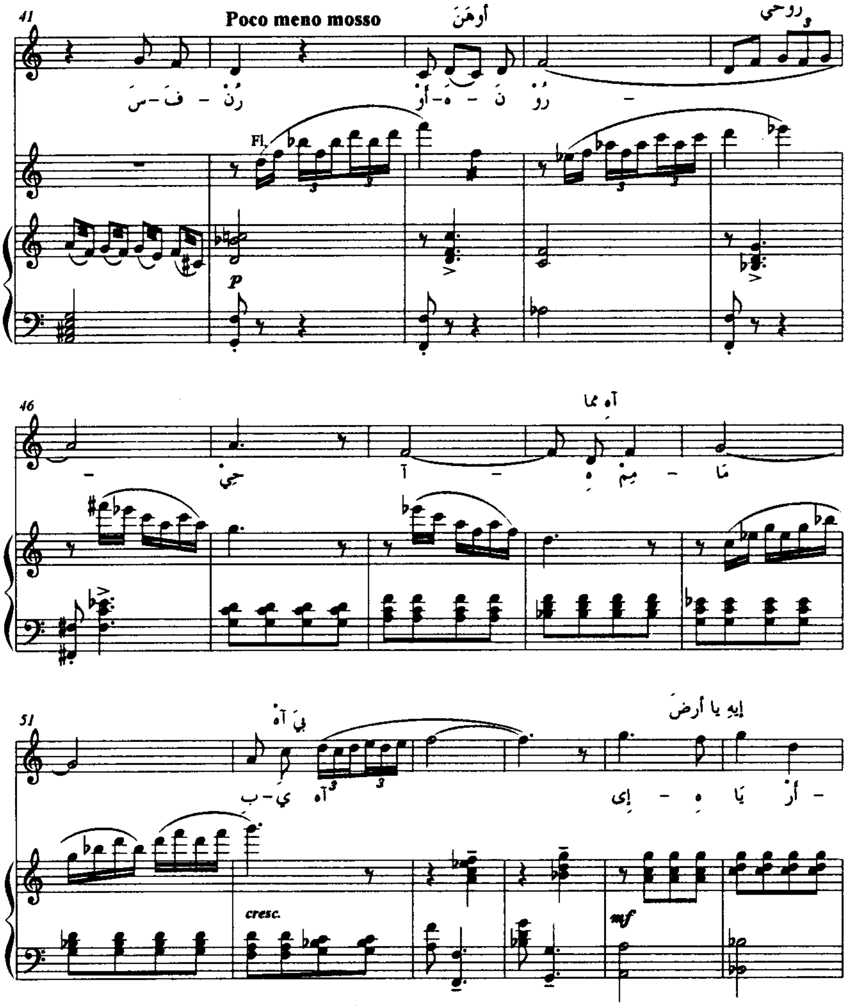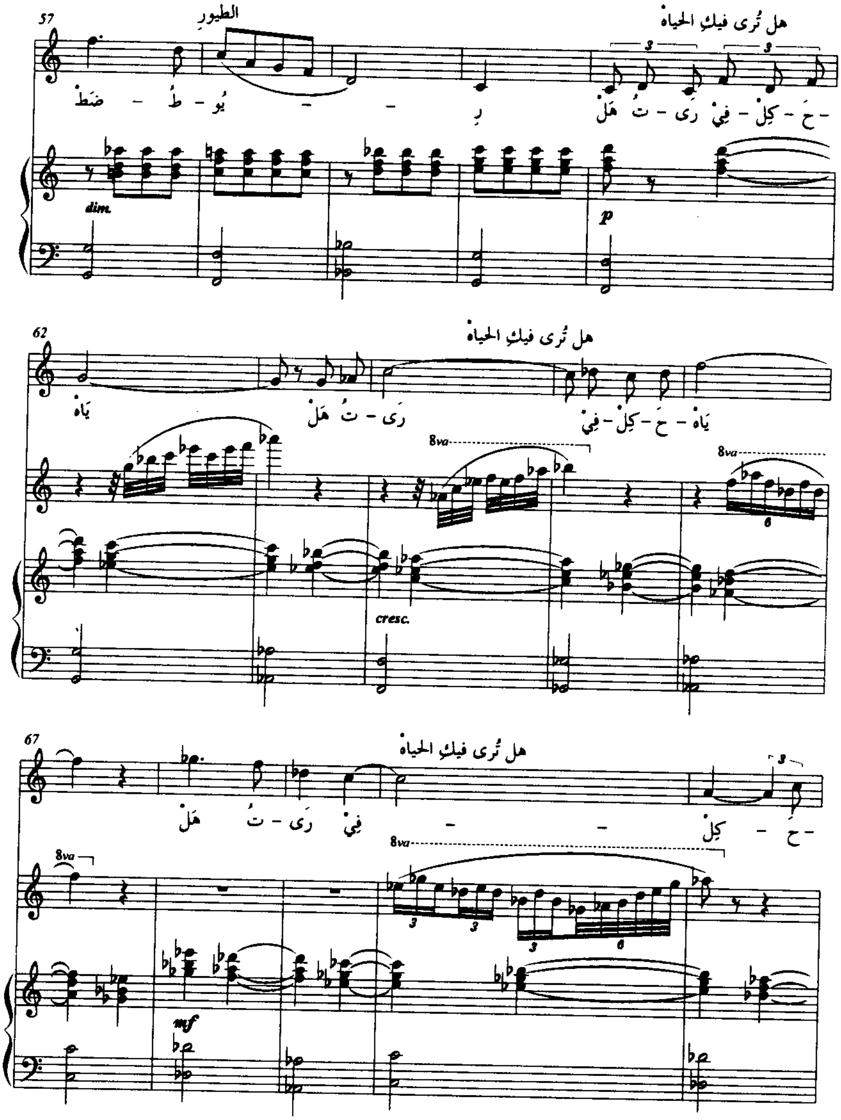


نموذج رقم ٧٤
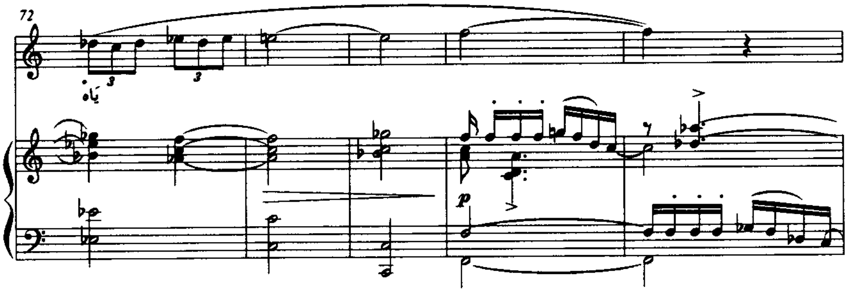
الفصل الثالث، المشهد الأول



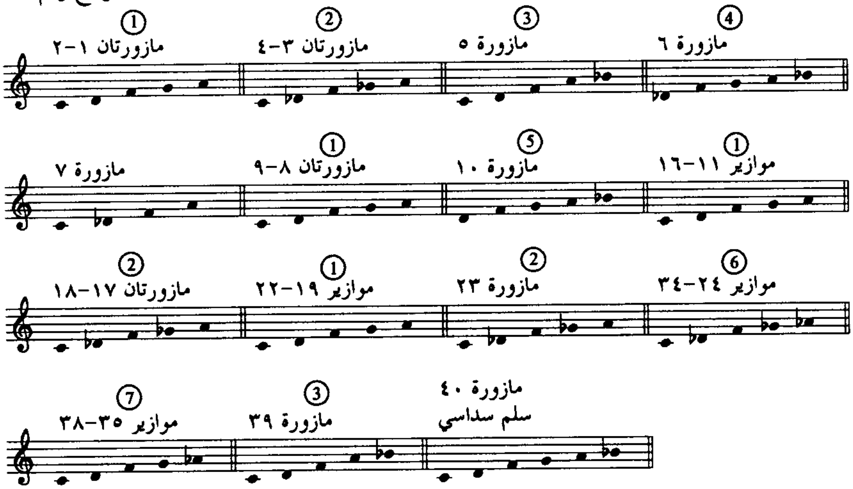

22
Fl.
Cl.
p
27
cresc.
f
31
tr
mf
p
37
cresc.
mf dim.
rall.


Poco meno mosso
أوهَنَ
روحي
آه مما
بِ آه
إيهِ يا أرضَ
Fl.
p
cresc.
mf
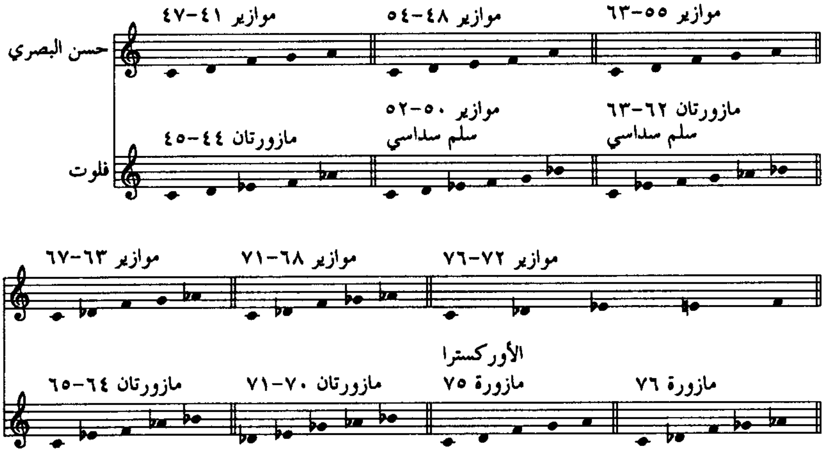

57
الطيورِ
هل تُرى فيكِ الحياهْ
dim
p
62
هل تُرى فيكِ الحياهْ
cresc.
8va
67
هل تُرى فيكِ الحياهْ
8va
mf


72
يَاه

نموذج رقم ٧٥

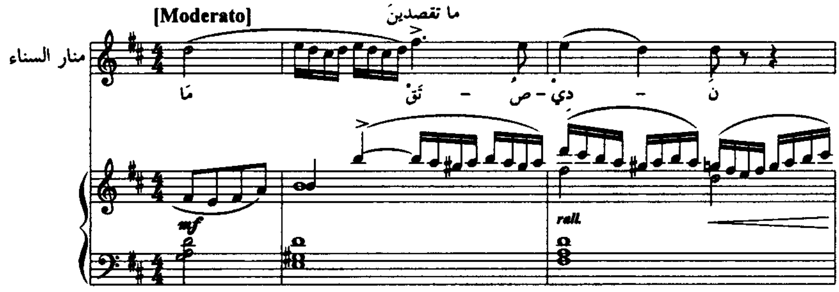

① مازورتان ١-٢
② مازورتان ٣-٤
③ مازورة ٥
④ مازورة ٦
مازورة ٧
① مازورتان ٨-٩
⑤ مازورة ١٠
① موازير ١١-١٦
② مازورتان ١٧-١٨
① موازير ١٩-٢٢
② مازورة ٢٣
⑥ موازير ٢٤-٣٤
⑦ موازير ٣٥-٣٨
③ مازورة ٣٩
مازورة ٤٠
سلم سداسي

نموذج رقم ٧٦



نموذج رقم ٧٧

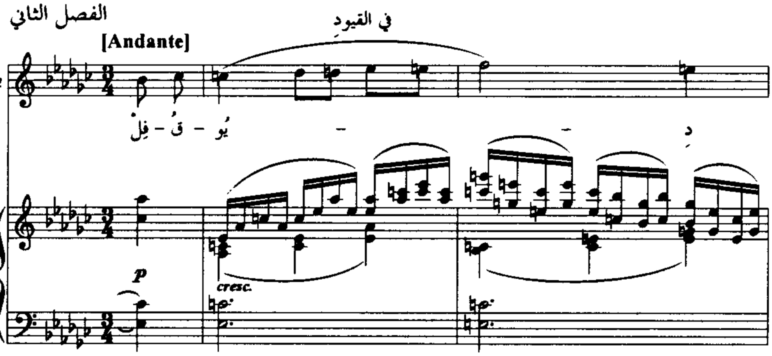
الفصل الأول، المشهد الأول



نموذج رقم ٧٨

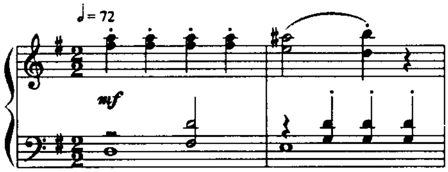
الفصل الثاني

بدر البدور
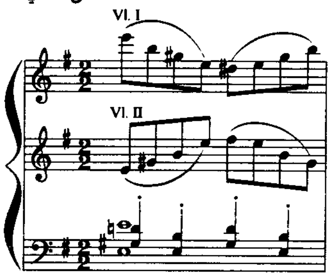


نموذج رقم ٧٩

الفصل الثاني
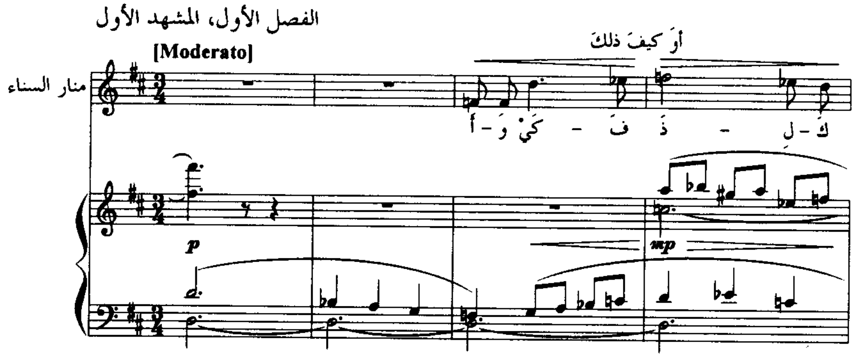


نموذج رقم ٨٠

الفصل الثاني
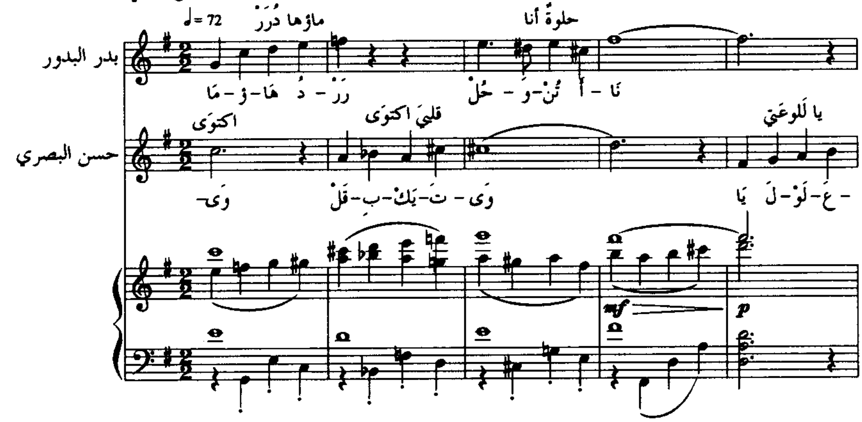


نموذج رقم ٨١

الفصل الأول، المشهد الأول



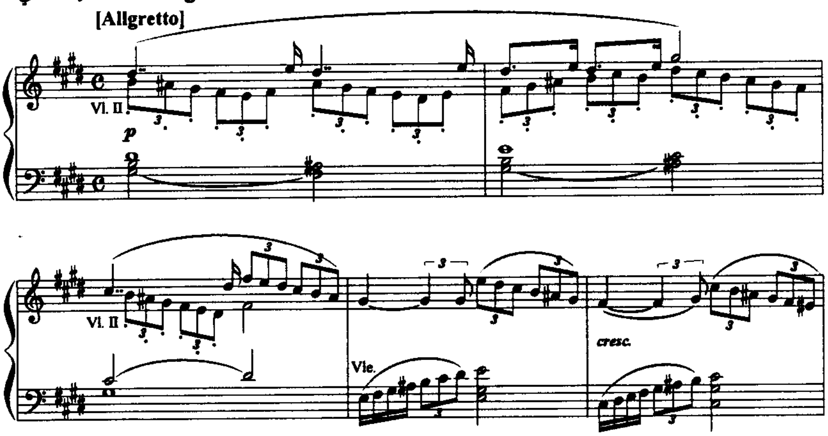
نموذج رقم ٨٢

الفصل الثاني
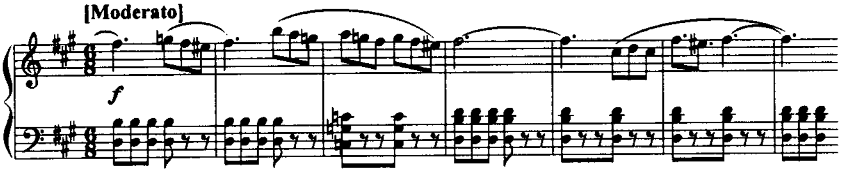


نموذج رقم ٨٣

الفصل الثالث، المشهد الثاني
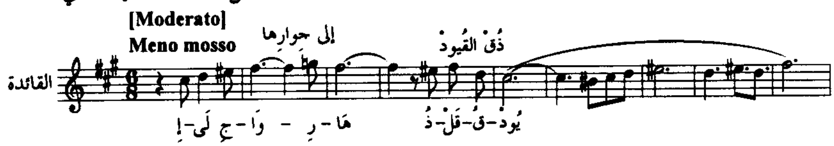


نموذج رقم ٨٤

الفصل الثالث، المشهد الثاني



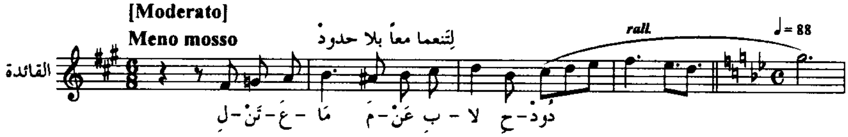
نموذج رقم ٨٥

الفصل الثالث، المشهد الثاني



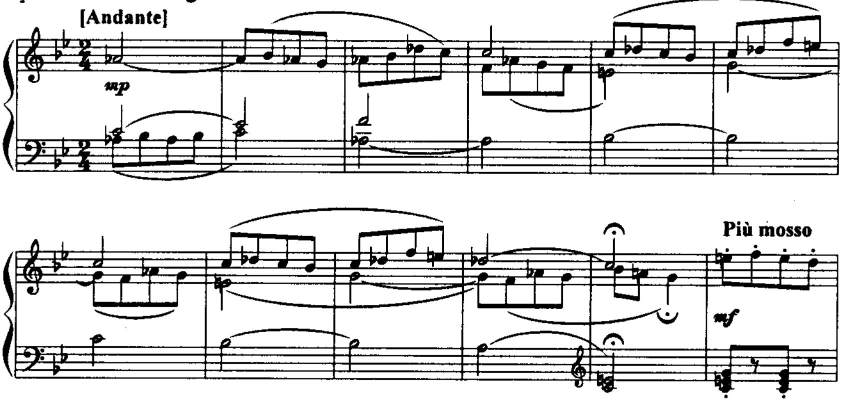
نموذج رقم ٨٦

الفصل الثالث، المشهد الثاني
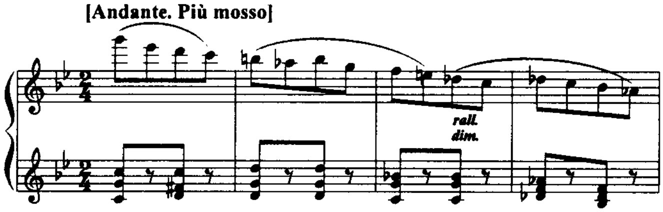


نموذج رقم ٨٧

الفصل الثالث، المشهد الثاني
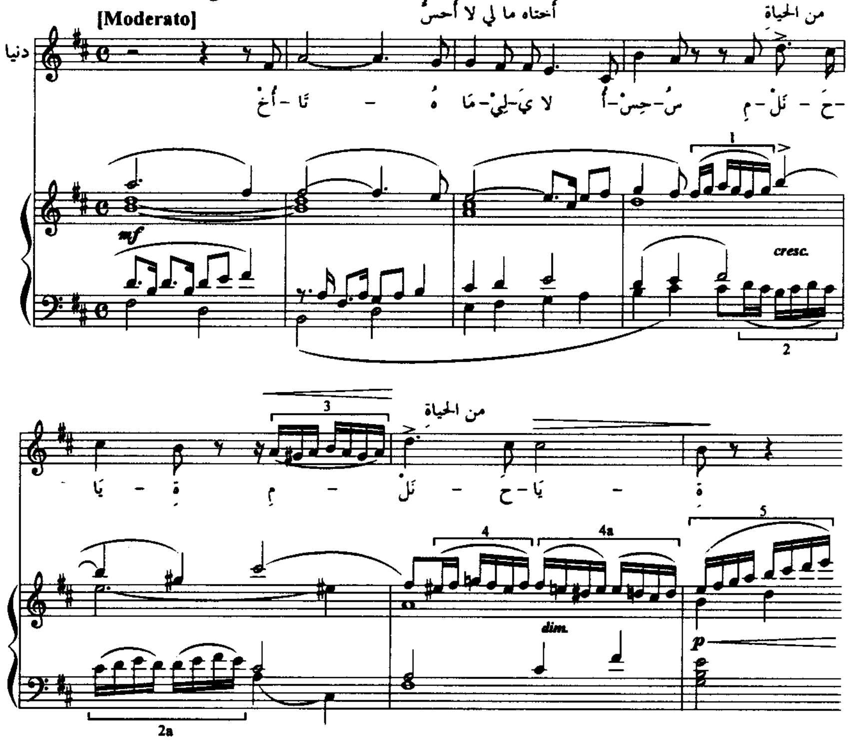


نموذج رقم ٨٨

الفصل الثالث، المشهد الثاني



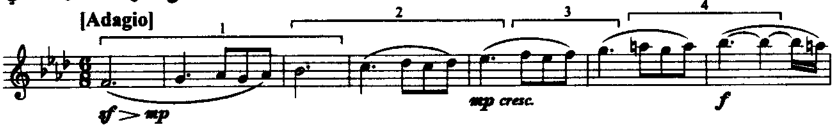
نموذج رقم ٨٩

الفصل الأول، المشهد الأول
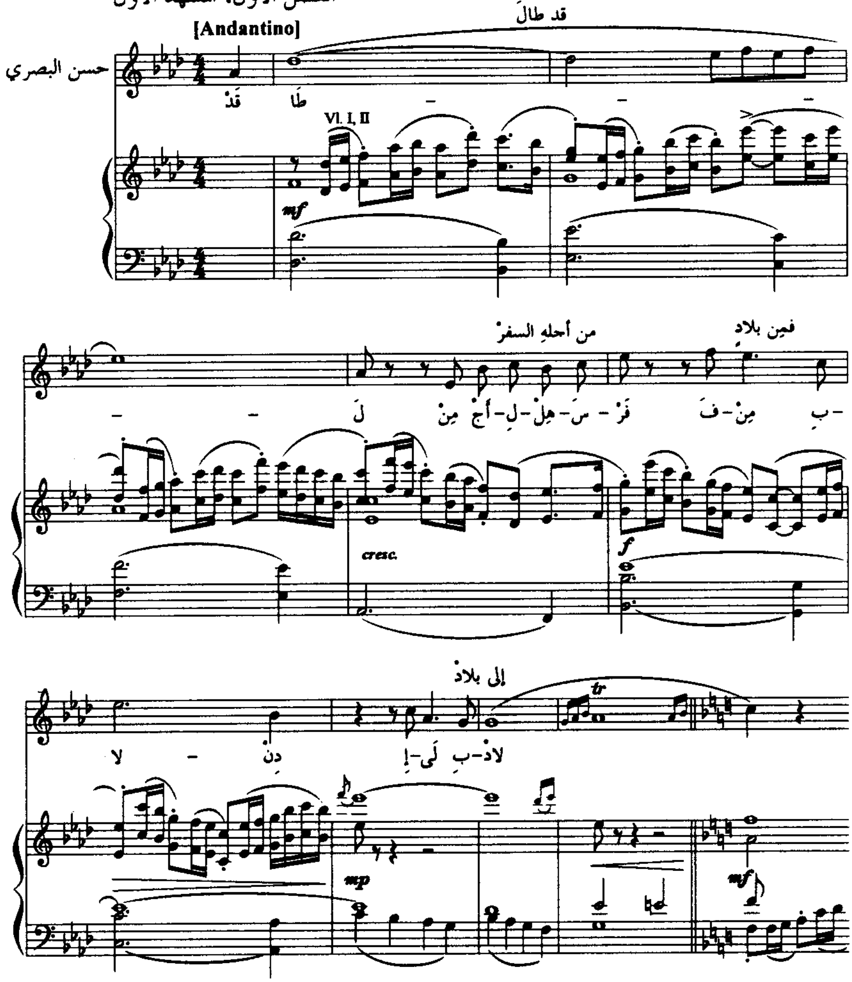


نموذج رقم ٩٠

الفصل الأول، المشهد الثاني
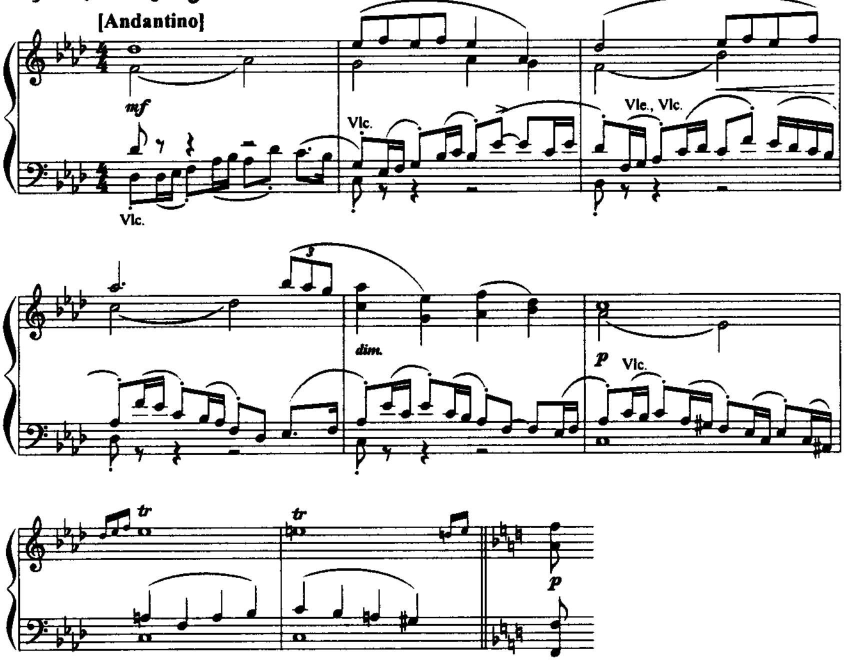


نموذج رقم ٩١

الفصل الأول، المشهد الأول



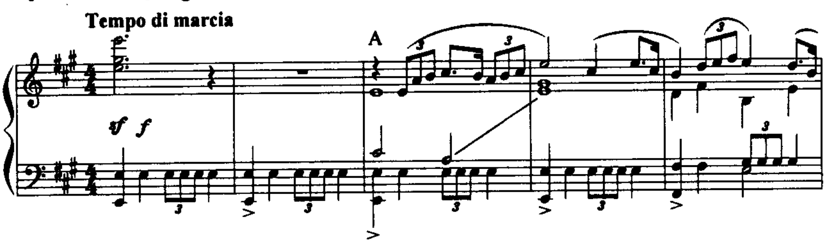
نموذج رقم ٩٢

الفصل الأول، المشهد الأول



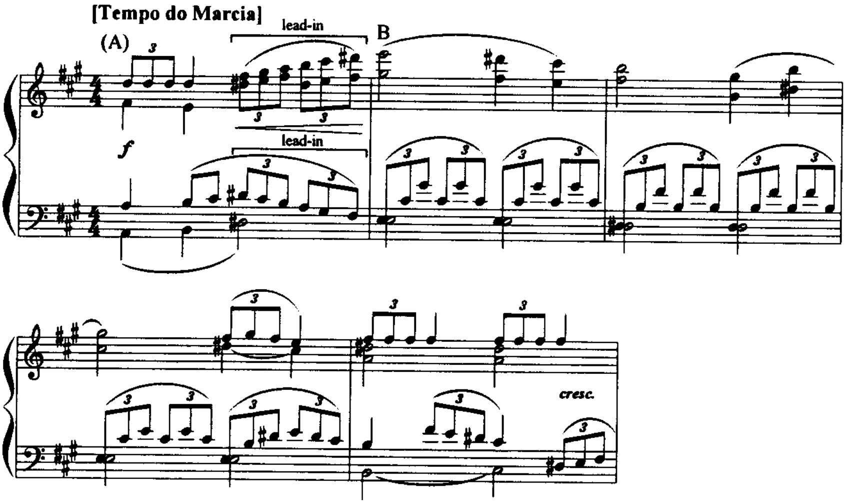
نموذج رقم ٩٣

الفصل الأول، المشهد الأول



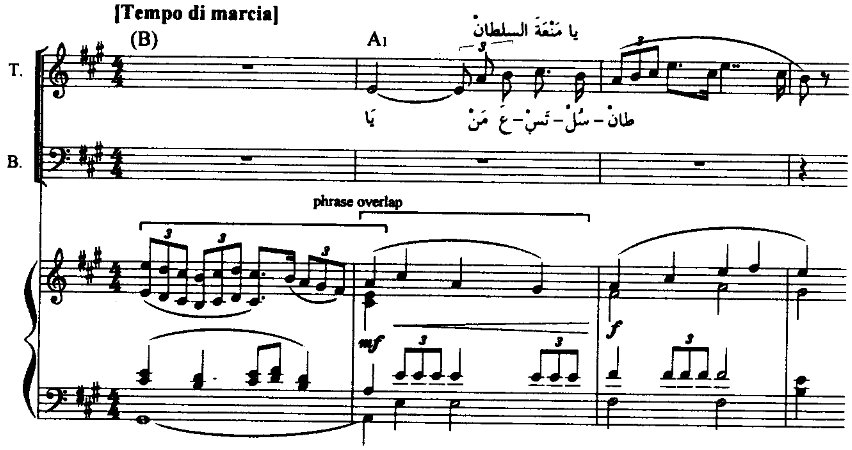
نموذج رقم ٩٤

الفصل الأول، المشهد الأول
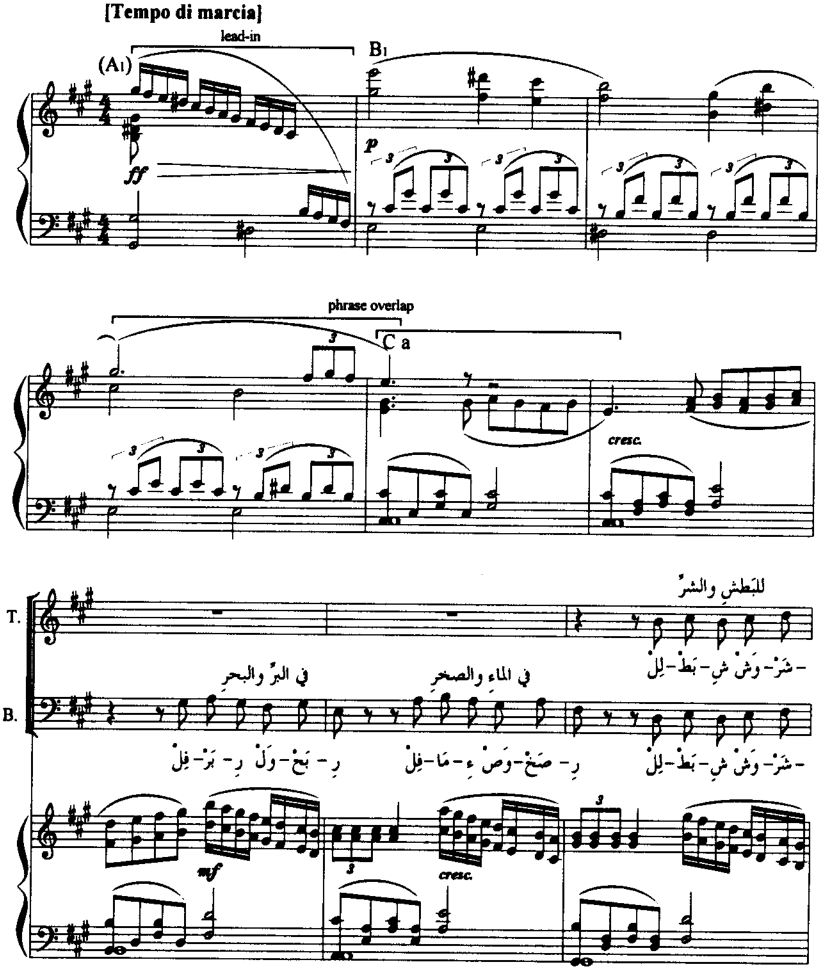


نموذج رقم ٩٥
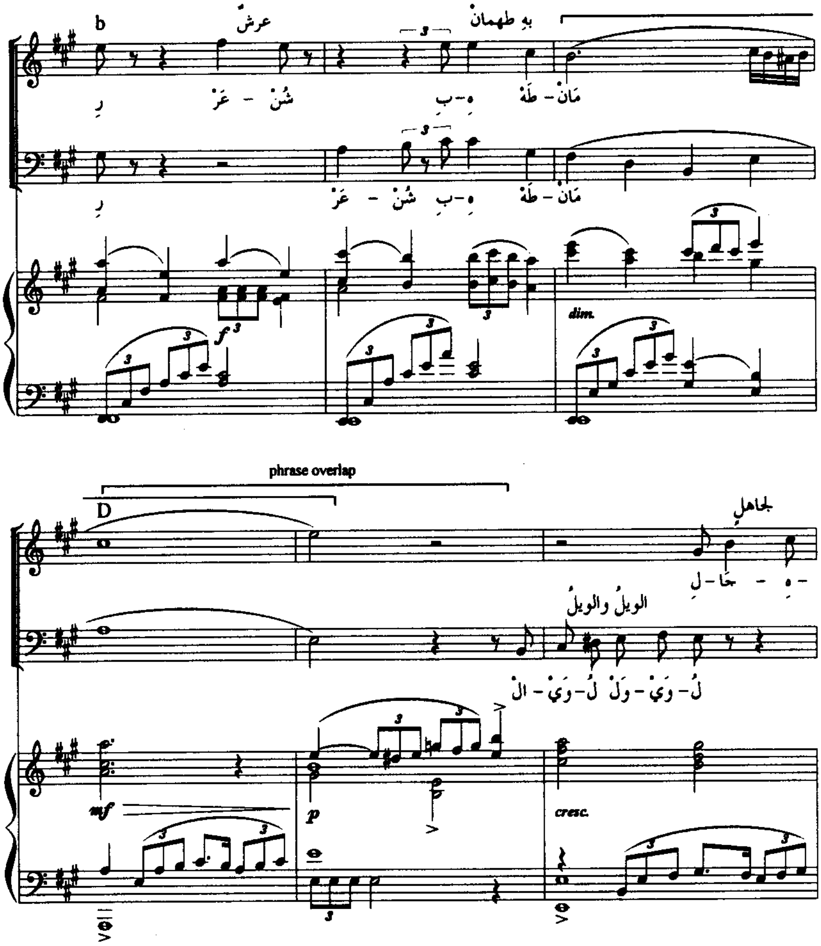
الفصل الأول، المشهد الأول
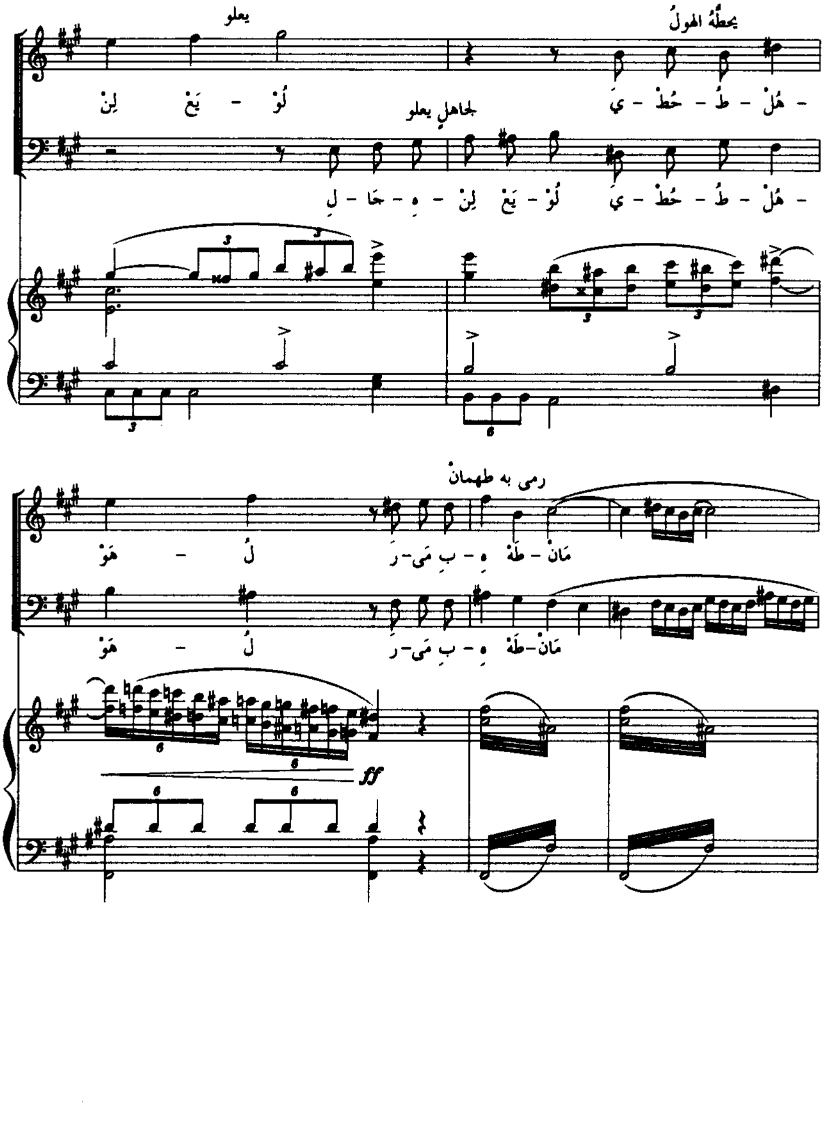


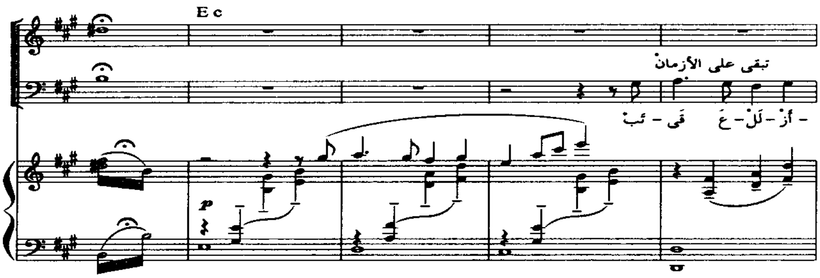
نموذج رقم ٩٦
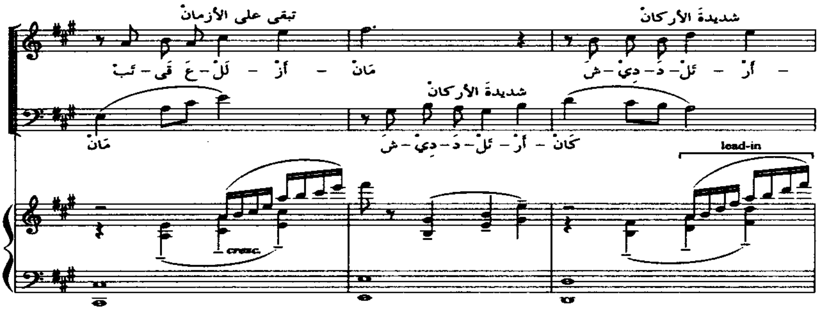
الفصل الأول، المشهد الأول
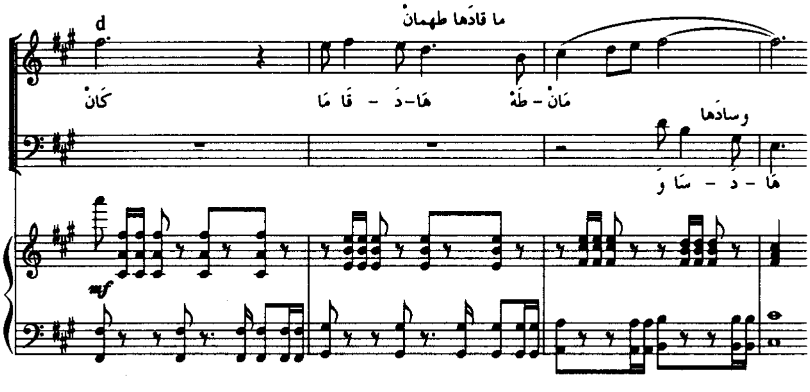



b
عرشٌ
به طهمانْ
dim.
phrase overlap
D
الجاهلِ
الويلُ والويلُ
mf
p
cresc.


يعلو
يحطُّهُ الهولُ
لجاهلٍ يعلو
رمى به طهمانْ
ff
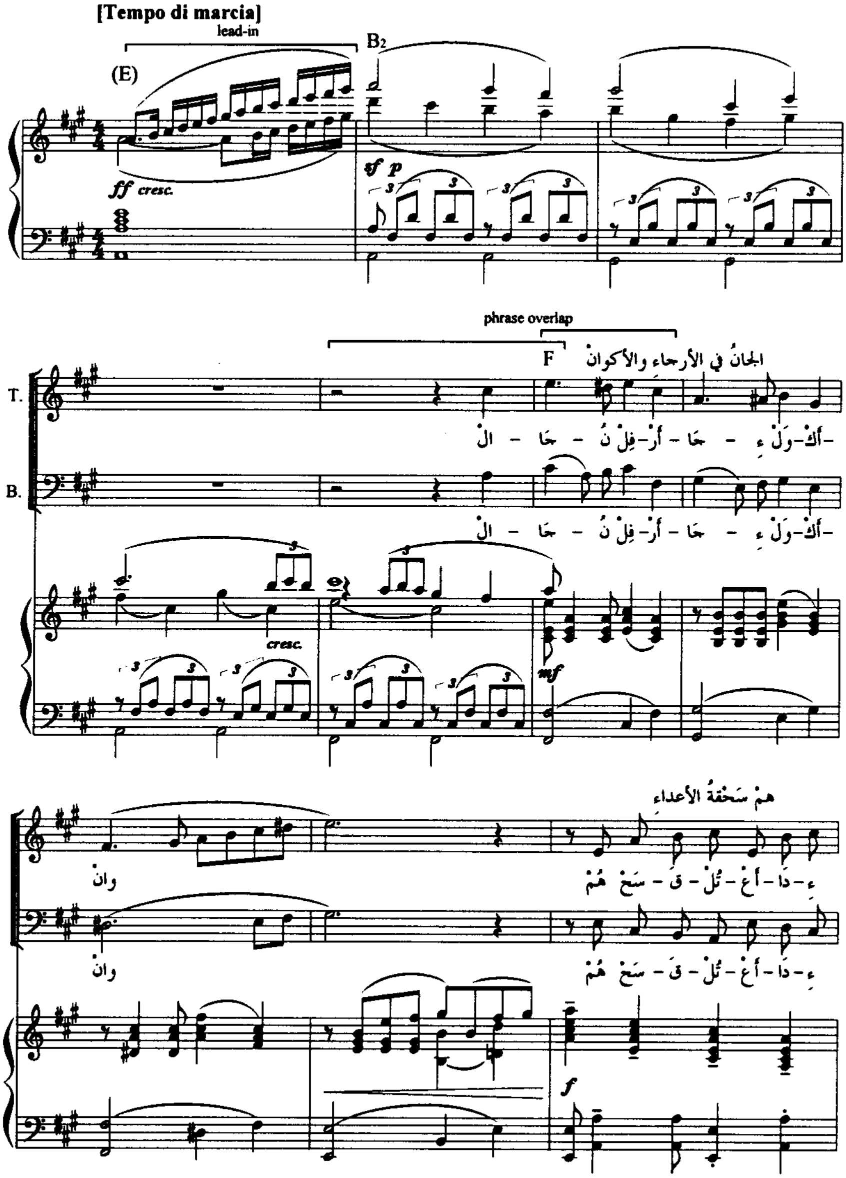

Ec
تبقى على الأزمانْ
p
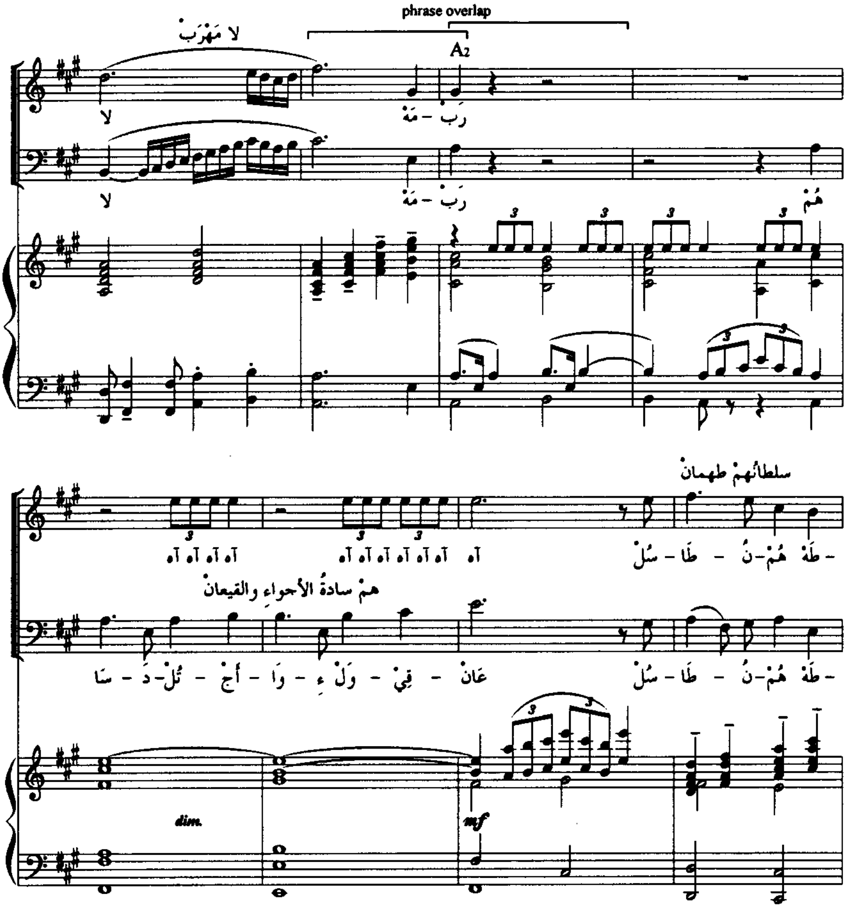

تبقى على الأزمانْ
شديدةَ الأركانْ
شديدةَ الأركانْ
lead-in
cresc.

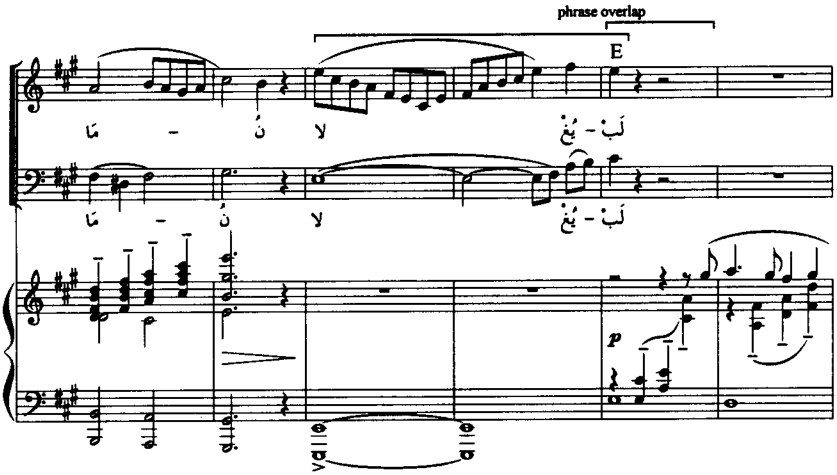

d
ما قادَها طهمانْ
وسادَها
mf

نموذج رقم ٩٧

الفصل الأول، المشهد الأول

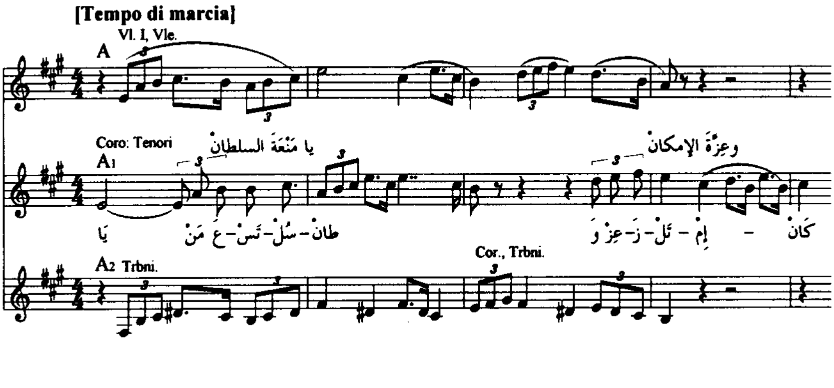



phrase overlap
A2
لا مَهْرَبْ
لا
رَبْ - مَهْ
هُمْ
آه آه آه آه
سلطانُهمْ طهمانْ
سُلْ - طَا - نُ - هُمْ - طَهْ -
همْ سادةُ الأحواءِ والقيعانْ
dim.
mf
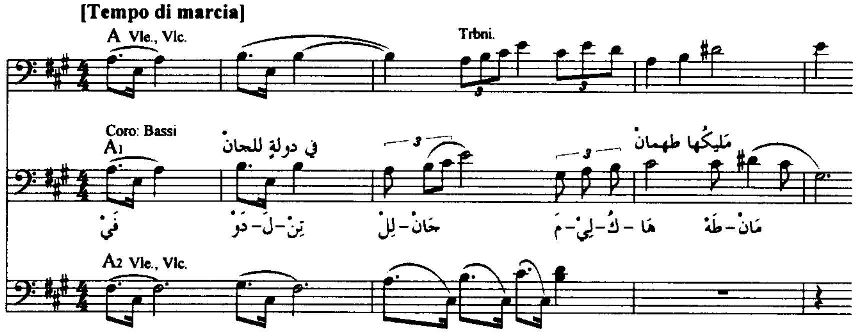


نموذج رقم ٩٨

الفصل الأول، المشهد الأول
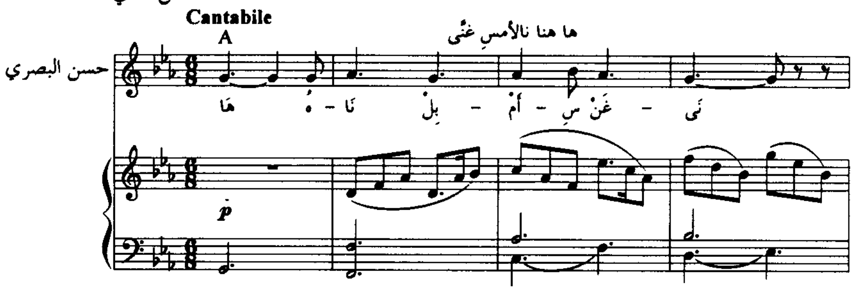


نموذج رقم ٩٩

الفصل الأول، المشهد الأول



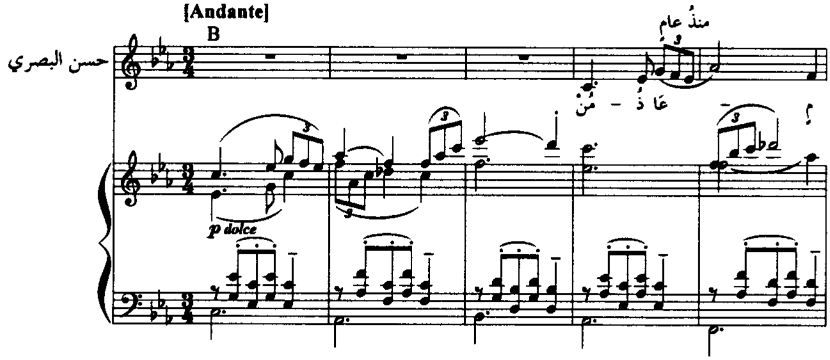
نموذج رقم ١٠٠

الفصل الثاني
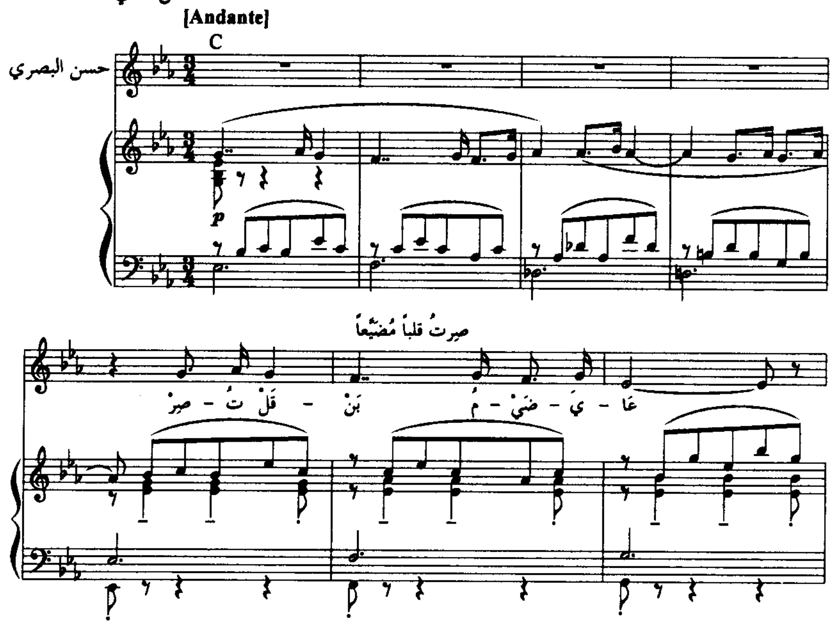


نموذج رقم ١٠١

الفصل الثاني
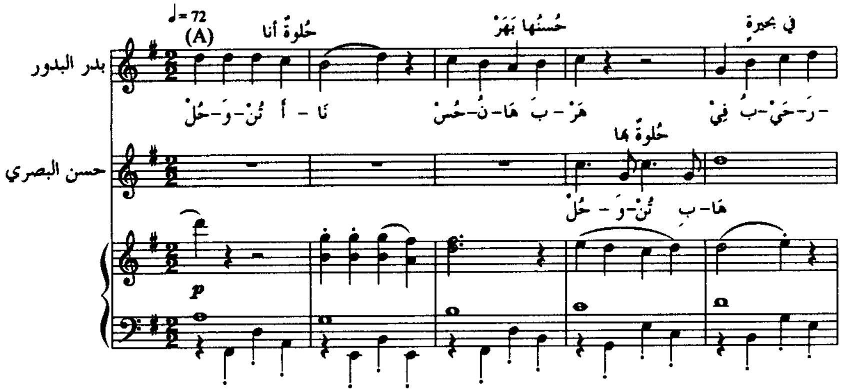


نموذج رقم ١٠٢

الفصل الثاني



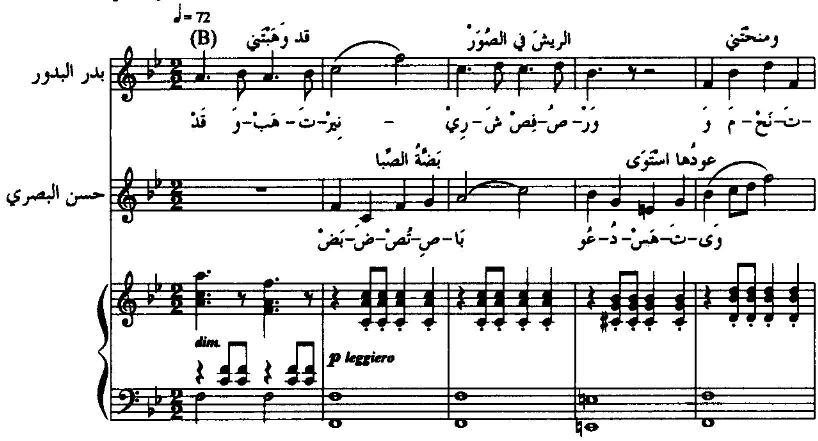
نموذج رقم ١٠٣

الفصل الثاني
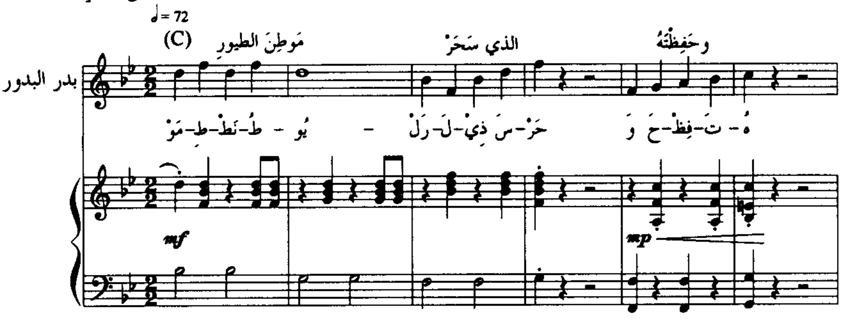


نموذج رقم ١٠٤

الفصل الثاني
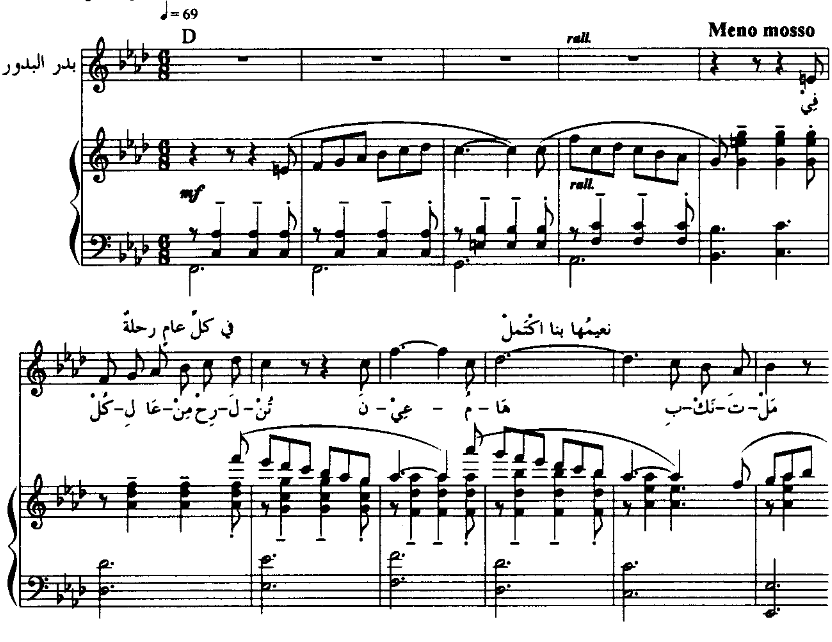


نموذج رقم ١٠٥

الفصل الثاني
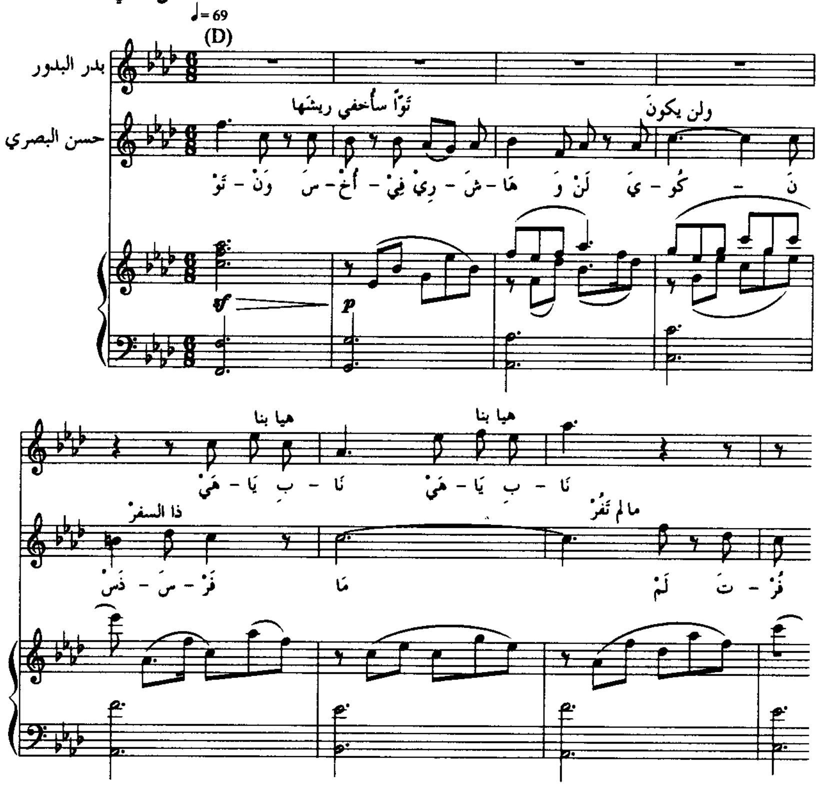


نموذج رقم ١٠٦

الفصل الثاني
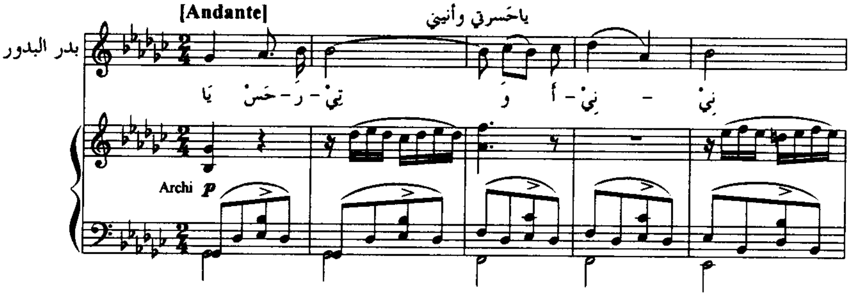


نموذج رقم ١٠٧

الفصل الثاني
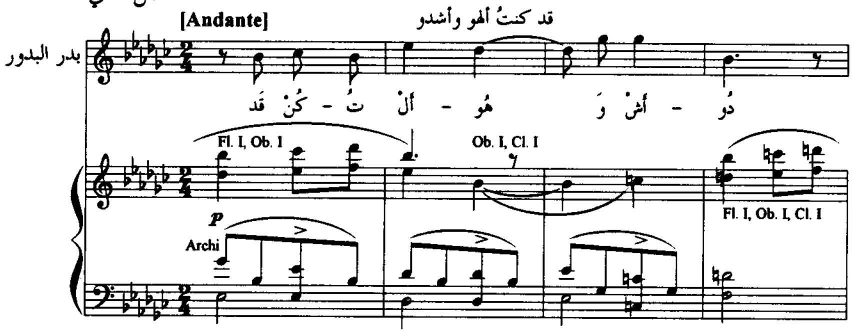


نموذج رقم ١٠٨

الفصل الثاني
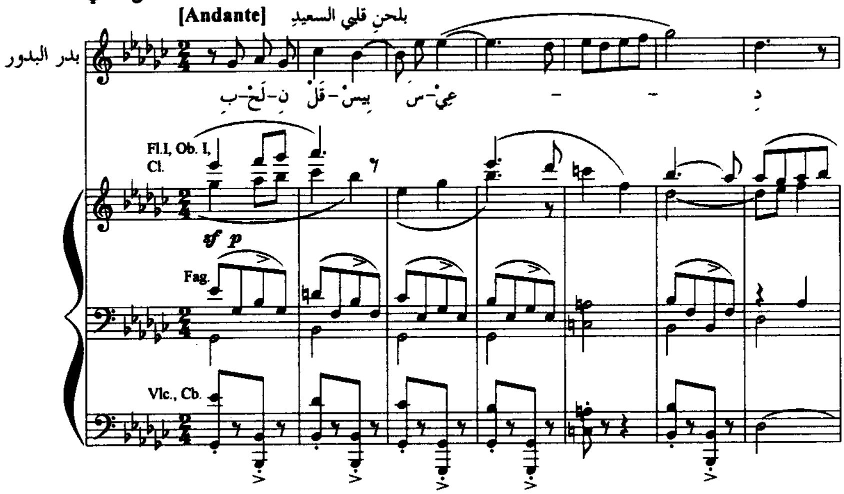


نموذج رقم ١٠٩

الفصل الثاني
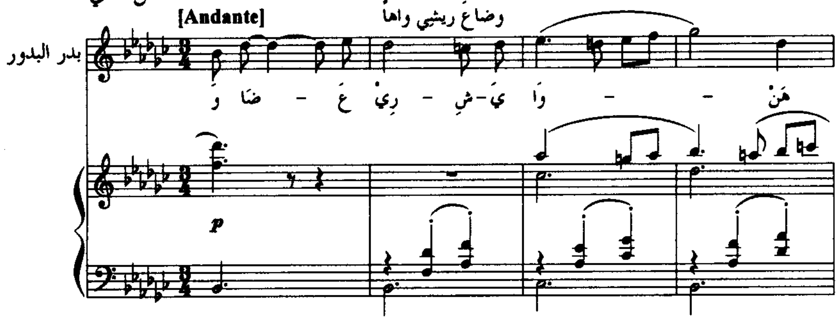


نموذج رقم ١١٠

الفصل الثاني
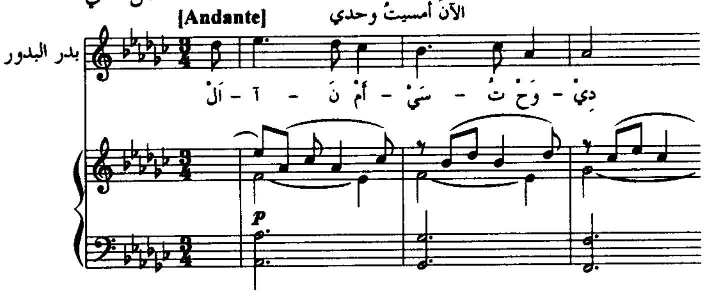


نموذج رقم ١١١

الفصل الثاني



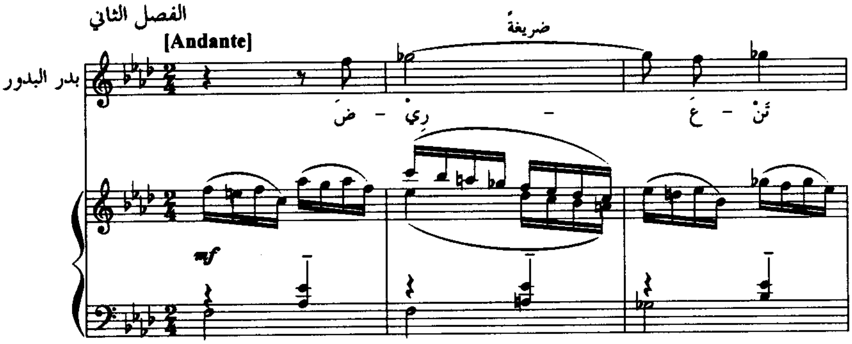
نموذج رقم ١١٢

الفصل الثاني



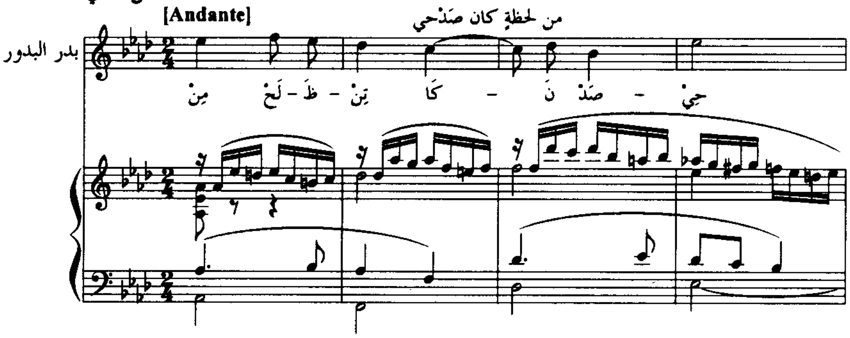
نموذج رقم ١١٣

الفصل الثاني
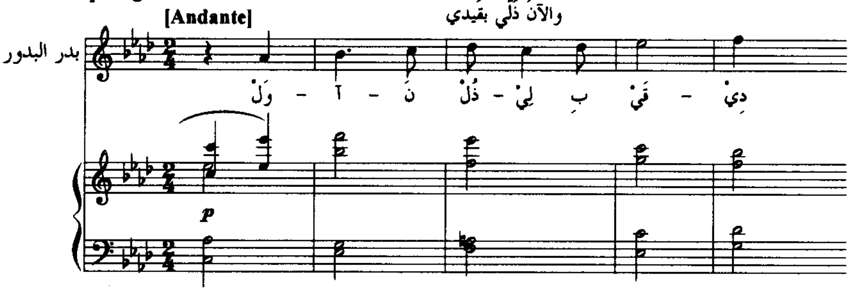


نموذج رقم ١١٤

الفصل الثاني



نموذج رقم ١١٥

الفصل الثاني



كرونولوجيا حياة وأعمال كامل الرمالى

١٩٢٢: ولد فى ١ أكتوبر فى مركز أبو المطامير بمحافظة البحيرة.

١٩٢٩: درس المرحلة الابتدائية فى مدرسة أبو المطامير الابتدائية.

١٩٣٤: انتقل إلى الإسكندرية فأكمل دراساته فى المدرسة العباسية الثانوية فى القسم الداخلى.

١٩٣٦: شاهد الفيلم الموسيقى الأمريكى "مائة رجل وفتاة" الذى تغنى فيه ديانا دوربين ويعزف أوركسترا فيلاديلفيا السيمفونى بقيادة ليوبولد ستوكوفسكى العديد من الأعمال المشهورة. فى ذلك اليوم تيقن وهو فى الرابعة عشرة من عمره من ميوله الموسيقية فاشترى آلة الكمان.

١٩٣٨: بدأ دراسة الكمان على يد أستاذ متواضع.

١٩٣٩: بدأ يدرس الكمان مع الأستاذ المجرى شتيكل.

١٩٤٠: ألف أول عمل له وهو "ثلاث رقصات مصرية" للكمان المنفرد. إضافة إلى دراسته للكمان، بدأ يدرس البيانو وعلم الهارمونى مع عازف البيانو الروسى أورلوفيتسكى.

الظروف المعيشية والاحتياج إلى عمل أدت إلى قبوله وظيفة فى حى القصاصين فى محافظة الشرقية، ولكنه كان يرجع إلى الإسكندرية مرتين فى الأسبوع لتلقى الدروس الموسيقية من شتيكل وأورلوفيتسكى. واستمر على هذا الوضع حتى ١٩٤٤.

١٩٤٤: عُين موظفاً فى الجيش البريطانى بالإسكندرية وحتى عام ١٩٤٦. تواجده بالإسكندرية سهل له تكملة دراساته الموسيقية وخاصة مع أورلوفيتسكى.

١٩٤٦: التحق بكلية الآداب قسم الآثار فى جامعة فاروق الأول (جامعة الإسكندرية حالياً).

يقول المؤلف أن الوظائف التى شغلها من ١٩٤٠ إلى ١٩٤٦ ساعدت على تقوية شخصيته لتصبح أكثر صلابة من السابق.

١٩٤٧: فكر فى تأليف أوبرا مصرية فكلف الشاعر محسن الجوهرى بكتابة النص الشعرى بعنوان "حسن البصرى".

١٩٤٨: كتب أول عمل أوركسترالى ضخم له وهو النسخة الأولى للسيمفونية "الريفية". وتتكون من أربع حركات: "عبر الريف"، و "أمسية ريفية" و"على ضفاف النيل" و "عاصفة رملية". وكانت السيمفونية انعكاساً حقيقياً لمشاعر المؤلف، الذى وُلد ونشأ فى الريف وعشق الحياة الريفية البسيطة الجذابة والمناظر الطبيعية. وكانت الهارمونيات والنسيج الأوركسترالى التقليديين يسيطران على العمل.

- ألف صوناتتين للبيانو. ولكن فيما بعد لم يُعجب بهما المؤلف فلم يحتفظ بهما. ومن نتاج هذا العام أيضاً "مقطوعتان شاعريتان - ذكرى وشجن" للبيانو.

- فى شهر فبراير قدم الصوناتا الأولى و"ثلاث رقصات مصرية" للبيانو فى مهرجان وزارة المعارف العمومية حيث فازت الحركة الثالثة من الصوناتا والرقصة الثانية بالجائزة الأولى فى التأليف وتم توزيع الجوائز فى ٢٧ فبراير بدار الأوبرا الملكية.

١٩٤٩: قام بتوزيع الرقصات المصرية الثلاث للأوركسترا.

كتب أول أغنية له بعنوان "البدر الحزين" للتينور والبيانو على أشعار محسن الجوهرى. وكانت هذه هى أول تجربة له فى التلحين باللغة العربية.

انتهى محسن الجوهرى من كتابة النص الشعرى لـ"حسن البصرى" فبدأ الرمالى فى نهاية العام فى تأليف الموسيقى التى أتمها عام ١٩٥٢.

١٩٥٠: فى ١٤ نوفمبر نال درجة الليسانس فى الآداب من جامعة فاروق الأول وبدأ يعمل كمدرس للّغة الإنجليزية فى مدارس التربية والتعليم بالإسكندرية والقاهرة حتى عام ١٩٧٧.

أغنية "ألف ليلة" للسوبرانو والبيانو على أشعار محسن الجوهرى والتى كانت فى البداية آريا لبدر البدور فى النسخة الأولى لأوبرا "حسن البصرى". وفيما بعد، ونتيجة التعديلات التى أدخلها المؤلف على تلك الأوبرا، لم يكن نص الآريا ملائماً للنسخة الجديدة فقدمها المؤلف كأغنية مستقلة.

١٩٥٤: أُختير عضواً باللجنة الموسيقية العليا بالإسكندرية التى تعمل على نشر الموسيقى وازدهارها فى المدينة، وفى شهر أكتوبر انتقل نهائيا ليقيم فى القاهرة.

١٩٥٥: أغنية "يا إسكندرية" للميتزو-سوبرانو والبيانو على أشعار ألفريد فرج، وكتبها خصيصا لحفلة ٢٦ أبريل ١٩٥٦.

١٩٥٦: مقطوعة "أغانى إفريقيا" للتينور، والباريتون، والكورال والأوركسترا، على أشعار الشاعر السودانى محمد الفيتورى.

-قُدمت فى ٢٦ أبريل، فى قاعة إيوارت التذكارية بالجامعة الأمريكية حفلة موسيقية غنائية مكونة من مؤلفات الرمالى هذه الحفلة كانت محورية بالنسبة للمؤلف وبالنسبة للحياة الموسيقية بوجه عام فمن الناحية الشخصية قدم الرمالى خلاصة إنتاجه الفنى أما من الناحية العامة، فلأول مرة تُعرض فى مصر أوبرا لمؤلف مصرى (الفصل الثانى من "حسن البصرى" إخراج حمدى غيث)، ولأول مرة تم تكوين "فرقة أوبرا القاهرة" مكونة من عناصر مصرية خصيصاً لهذه الحفلة. وأحدثت الحفلة ضجة كبيرة فى الصحافة من مؤيدين ومعارضين مما يدل على أهمية هذا الحدث.

- كان تأميم قناة السويس من الأحداث المؤثرة فى حياة وفكر المصريين. فكتب افتتاحية "قناة السويس"، يصور فيها فكرة حفر القناة، ثم الحياة المرحة العادية للمصريين قبل الحفر، فالمؤامرات الاستعمارية لحفر القناة، ثم بدأ حفر القناة فافتتاحها واستغلال الشركة الأجنبية لها وأخيراً فرحة التأميم.

١٩٥٧: موسيقى تصويرية لمسرحية "سقوط فرعون" لألفريد فرج.

١٩٥٨: أغنية "القطار العاشق" للتينور والبيانو على أشعار فوزى العنتيل. الشعر من ديوان فوزى العنتيل بعنوان "عبير الأرض" ويعبر عن تجربة حقيقية عاشها الشاعر فقد كان يوجد قطار يصل بين باب اللوق وحلوان، وكان الشاعر يحب فتاة فى حلوان فكان يركب القطار خصيصاً ليراها من بعيد ففى شعره هذا يصف الطريق القديم الجميل ويعبر عن حبه أما الموسيقى فيصور البيانو حركة القطار المستديمة حتى الوصول إلى المحطة النهائية، وتبدأ محاكاة حركة

القطار فى اليد اليمنى حيث ينتقل إلى اليد اليسرى عند بداية التيمة الرئيسية التى يؤديها أيضا البيانو أما هذه التيمة فمبنية على لحن شعبى "آه يا هوايا عليك يا محمد أنا قلبى عليك" تغنيها بنات التراحيل، وقد سمعها المؤلف فى شبابه من فتاة ريفية تؤديها بصوت معبر رقيق فتعلق بها بحب خفى، وهكذا، كأن أحاسيس الشاعر والمؤلف تلاقت معاً واندمجت لتخلق حالة من التكامل الفنى .

١٩٥٩: أغنية "بحرى" للباريتون والبيانو على أشعار صلاح جاهين من ديوانه "كلمة سلام". نُذكّر أن الشاعر وهو أيضاً رسام الكاريكاتير، قد سخر من "حسن البصرى" قبل ذلك بثلاث سنوات برسمين كاريكاتوريين. ورغم ذلك، لم تنقطع العلاقة بين الفنانين الكبار. فعندما قرأ الرمالى ديوان جاهين أُعجب بشعر الـ"بحرى" فقال له أنه سوف يضع لحناً لأغنية بأسلوب "حسن البصرى". وقد فعل.

- نال منحة من هيئة اليونسكو فى التأليف الموسيقى عن طريق وزارة التربية والتعليم فسافر فى شهر مارس فى بعثة دراسية إلى إيطاليا حيث درس على أيدى أساتذة مشهورين أمثال فييرى توزاتى (Vieri Tosatti) للتوزيع الأوركسترالى، وأليساندرو فيريتى (Alessandro Veretti) للنظريات والصولفيج، وألفريدو دى نينو (Alfredo de Nino) فى الهارمونى والكونترابونكت والفوجا. بعد إنهاء المدة المقررة، عاد إلى مصر فى أكتوبر من نفس العام.

- فى ٢٠ أغسطس اشترك فى مهرجان الشباب فى مدينة فايكرسهايم بألمانيا بأغنية "بحرى" التى حازت على إعجاب الصحافة الألمانية.

١٩٦٠: أعاد صياغة "قناة السويس" وصنفها قصيد سيمفونى بدلا من الافتتاحية.

- جهز النسخة الثانية من أوبرا "حسن البصرى".

١٩٦٢: بدأ العمل بتدريس الصولفيج والنظريات بالمعهد القومى العالى للموسيقى الكونسرفتوار بالقاهرة وحتى عام ١٩٧١.

١٩٦٨: بدأ يُدرس النظريات والصولفيج فى معهد تيجرمان وحتى عام ١٩٧١.

- أتم المتتالية السيمفونية "صور شعبية" التى بدأ التفكير فيها أثناء وجوده فى إيطاليا حيث تبلورت فكرة تأليف عمل أوركسترالى مستخدماً ألحاناً مصرية فولكلورية وكنائسية لكنه لم يبدأ فى تأليف "صور شعبية" إلا فى عام ١٩٦١ واستغرق فى كتابتها سبع سنوات. وتتكون من خمس حركات حيث استخدم فيها لحن "عُزالى جايين يلوموني يا حسن" (الحركة الأولى)، ولحن كنائسى قبطى (الحركة الثانية)، و "سلّم علىّ" (الحركة الثالثة)، و "حب العزيز" (الحركة الرابعة)، و "زفة العروسة" و "آه يا زين" (الحركة الخامسة). وكان الهدف الرئيسى من تأليف هذا العمل هو خلق موسيقى تتميز بالروح المصرية الأصيلة وليست بالشرقية كما يراها الغرب (orientalism) وكان من أبرز إنجازات هذا العمل الاستلهام المباشر وغير المباشر من الإيقاعات القومية المختلفة مما أدى إلى استخدام عشر آلات إيقاعية.

وتعتبر "قناة السويس" (النسخة الثانية) و"صور شعبية" انطلاقاً جديداً فى أسلوب وتكنيك الرمالى بما يحتويان من نضج فى تناول التيمة وتفاعلها والمعالجة الشخصية لفكرة القومية.

العمل الوحيد للرمالى للأرغن بعنوان "تنويعات على لحن قبطى" الذى سماه فيما بعد "مرثية على لحن كنائسى". وقد كتبه خصيصا لعازف الأرغن التشيكى جوزيف كون بمناسبة افتتاح كاتدرائية القديس مرقص فى العباسية.

١٩٧١: "تنويعات على لحن شرقى" للبيانو.

١٩٧٣: حصل على ليسانس نظريات الموسيقى من المدارس الملكية للموسيقى بلندن (Associated Board of the Royal Schools of Music)

- أتم تنويعات سيمفونية بعنوان "بلدى". وهى تتكون من ثلاث تيمات. الأولى والثانية هما ألحان شعبية مصرية: "يا عزيز عينى" و"على بلدى وبلد أمى يا واد"، وأما الثالثة فهى من تأليف الرمالى على نمط شعبى تصاحبها الدربكة. وأما الصيغة فهى على شكل تنويعات حرة، فالتيمة الأولى بتنويعاتها والثانية بتنويعاتها ثم تفاعل بين التيمتين ثم الثالثة بتنويعاتها وأخيراً تفاعل عام.

١٩٧٥: أتم أحد أهم أعماله وهو "المقامات". وهى مكونة من ثلاث حركات. كل حركة مبنية على مقامة أدبية ومقام موسيقى معين فالحركة الأولى، أو المقامة الأولى عنوانها "سخرية القدر" وهى فى مقام النكريز عن بيت من شعر أبو العلاء المعرى "تقفون والفلك المحرك دائر، وتقدرون فتضحك الأقدار". الحركة أو المقامة الثانية عنوانها "شاعر وخباز" فى مقام الصبا وهى عن الشاعر العربى ابن الرومى يصور فيها الخباز الذى يقذف بقطعة من العجين على شكل كرة إلى أعلى فتنزل مستديرة كالقمر وأما الحركة والمقامة الثالثة فعنوانها "نجمة الصبح" فى مقامى الحجاز والسيكا وهى تصور حبيبين نوبيين يعيشان على ضفاف النيل ويتمتعان بالطبيعة بكل ما تحتوى عليه من جمال وقسوة فيدعوان الجيران والبشر إلى الحياة والرقص والغناء والحب.

وهو عمل جدير بالدراسة من حيث كيفية استخدام نغمة الربع تون فى الأوركسترا وتكوين الهارمونيات التى تحتوى على هذه النغمات.

أما التوزيع الأوركسترالى ففيه دقة شديدة لإبراز الخلفية الفلسفية لكل مقامة ففى المقامة الثالثة، مثلا، استخدم لحنا للدراويش(Nello stile Dervis). والمعروف أنه فى الاحتفاليات الخاصة، يركب الدرويش (ويطلق عليه اسم الخليفة) الحصان ويتحرك عليه بمرونة تامة فكتب الرمالى تيمة مميزة تعبر عن الدرويش تعزفها آلة الساكسوفون. والمعتاد فى الريف أن تصاحب الآلات الإيقاعية حركات الدراويش ، لكن الرمالى استبدل ذلك بالآلات الوترية التى بنبراتها القصيرة ونغماتها المتكررة وإيقاعها الحاد تقلد الآلات الإيقاعية، ولكن الفلسفة تكمن فى تقسيم كل من الآلات الوترية إلى قسمين .div بحيث إن كلاهما يختلف عن الآخر باللون وأسلوب العزف ليمثل أحدهما حركة الدرويش إلى اليمين والآخر إلى اليسار ليجسدا وجهى الحياة: الأبيض والأسود، الخير والشر.

١٩٧٦: أغنية "نجمة الصُبح" للسوبرانو والتينور، شعر فوزى العنتيل. وقد اختار المؤلف تيمتين من "المقامات" وطلب من الشاعر فوزى العنتيل كتابة نص شعرى يلائم إيقاع التيمتين بعنوان "نجمة الصُبح". نجمة الصبح ترمز إلى ابنة المؤلف روز الرمالى.

١٩٧٨: فانتازيا للأوبوا والأوركسترا التى لا يعتبرها المؤلف من أعماله المميزة وذلك رغم احتوائها على سلاسة فى الإنشاء وبساطة جميلة فى التعبير.

١٩٨٠: الرباعية الوترية الوحيدة بعنوان "الرباعيات" عن رباعيات عمر الخيام وهى مكونة من أربع حركات كل واحدة منها مستوحاه من إحدى رباعيات الشاعر العظيم.

١٩٨٣: القصيد السيمفونى "الطائر الأسطورى" المقتبسة من الرحلة الثانية لسندباد والذى يحكى حكاية سندباد مع الرخ فيصور غرق سفينة سندباد ونجاته ووصوله إلى جزيرة مهجورة ثم عثوره على بيضة الرخ فربط نفسه فى ساق الرح الذى حلق به عالياً ثم هبوطه به فى وادى الأفاعى فنجاة سندباد مرة أخرى حيث يحمله الرخ إلى قمة الجبل فعودته إلى الوطن.

١٩٨٦: أعاد صياغة سيمفونية "ريفية" ليكوّن نسخة ثانية لها احتفظ بعناوين الحركات الأربع كما فى النسخة الأولى ولكنه غير وطور المعالجة فتخلى عن الهارمونيات التقليدية، ونوّع النسيج الأوركسترالى وأثرى التفاعل بعناصر فعالة مؤثرة.

١٩٨٨: فى يوم ١١ أغسطس غرقت السفينة السياحية "نوبيا" فى النيل قرب مدينة إدفو وذلك نتيجة لعاصفة قوية مفاجئة فأثر الحادث على الرمالى ليؤلف متتالية موسيقية للأوركسترا بعنوان "نوبيا" مكونة من ثلاث حركات متصلة يصور فيها الرحلة الهادئة المرحة،ثم العاصفة فغرق السفينة.

١٩٩١: بدأ مراجعة "حسن البصرى" وانتهى منها عام ١٩٩٢ ليكون النسخة الثالثة للأوبرا.

١٩٩٢:صوناتا للتشيللو والبيانو وهى من ثلاث حركات الأولى فى صيغة الصوناتا، وللتيمة الأولى قصة طريفة فقد كان المؤلف صديقاً حميماً للفنان التشكيلى المعروف لطفى الطنبولى، ولم يكن هذا الأخير دارساً للموسيقى، وأثناء لقاء عادى بين الفنانين، يرتجل الطنبولى على

البيانو لحناً بسيطاً شد انتباه الرمالى الذى قرر استخدام اللحن فى أحد أعماله، ولكنه لم يتمكن من إنجاز ذلك إلا بعد رحيل الطنبولى وذلك كالتيمة الأولى فى الصوناتا أما التيمة الثانية فهى مقتبسة من الحركة الثانية من الصوناتا الأولى البيانو، وهى الصوناتا التى لم يحتفظ بها المؤلف الحركة الثانية مكتوبة بالصيغة الثنائية، حيث التيمة الأولى مأخوذة من الحركة الثانية من الصوناتا الثانية للبيانو، وأما التيمة الثانية فهى جديدة الحركة الثالثة هى فى صيغة الروندو حيث التيمة الرئيسية هى تيمة الحركة الثالثة من الصوناتا الثانية للبيانو أما الإبيزودات (episodes) فتشتمل على تيمات مبتكرة.

ومن المهم التأكيد هنا، أنه رغم اللجوء إلى تيمات من مصادر وأزمنة مختلفة، إلا أن ذلك لم يؤثر بتاتاً على التكامل الموسيقى. بل على العكس، فإن التفاعل الموسيقى القوى المتدفق الرشيق جمع كل هذه التيمات فى نسيج محكم مؤثر.

١٩٩٤: بدأ فى تأليف أوبرا ثانية بعنوان "نفرتيتى .. الجميلة الآتية" ..أتمها عام ١٩٩٦.

١٩٩٧: بدأ فى تأليف أوبرا ثالثة بعنوان "الساحر" والتى أتمها عام ١٩٩٨.

١٩٩٨: تفاعلا مع "يوم التضامن مع الشعب الفلسطينى" كتب مارش من حركتين سماهما "فلسطين" و "الطريق إلى القدس".

قائمة أعمال كامل الرمالى

الأوبرات

- **"حسن البصرى" من ثلاثة فصول، شعر محسن الجوهرى**

(النسخة الأولى، ١٩٤٩-١٩٥٢)

- ١١ يوليو ١٩٥٥، مسرح ريتس (الريحانى)، القاهرة، مقاطع من الفصل الثانى دون إخراج، أوركسترا، قيادة (ابراهيم حجاج).

- ٢٦ أبريل ١٩٥٦، قاعة أيوارت التذكارية بالجامعة الأمريكية، القاهرة، الفصل الثانى، يوسف عزت (حسن البصرى)، نهاد توفيق (بدر البدور)، فرقة أوبرا القاهرة، تدريب الأصوات (مانيلاس فافيادس)، تصميم الرقصات (مدام نيكولز)، قيادة (أحمد عبيد)، إخراج (حمدى غيث).

(النسخة الثانية، ١٩٦٠)

لم تُعزف

(النسخة الثالثة، ١٩٩١-١٩٩٢)

- الافتتاحية: ٢ أكتوبر ١٩٩٣، المسرح الكبير بدار الأوبرا المصرية، القاهرة، أوركسترا القاهرة السيمفونى، قيادة مصطفى ناجى.

- ٣٠ يونيو ١٩٩٥، المسرح الكبير بدار الأوبرا المصرية، القاهرة، الأوبرا كاملة على هيئة كونسير، وليد كريم (حسن البصرى)، منى رفلة (بدر البدور)، جيهان فايد (القائدة)، حسام مصطفى (ملك الطيور)، عبد الوهاب السيد (طهمان)، جيهان الناصر (دنيا)، تدريب السوليست: هايج أفاكيان، كورال أوبرا القاهرة وأوركسترا القاهرة السيمفونى، قائد الكورال: ألدو مانياتو، قيادة يوسف السيسى. ثلاثة أجزاء من تسجيل هذه الحفلة (الافتتاحية، و"موكب دخول ملك الجان والكورال" و "آريا قائدة الحارسات") نُشرت على اسطوانة مدمجة CDضمن سلسلة "التأليف الموسيقى المصرى المعاصر، الجيل الثانى" إنتاج وزارة الثقافة العلاقات الثقافية الخارجية (عام ٢٠٠٣).

-"نفرتيتى.. الجميلة الآتية" من أربعة فصول. شعر محسن الجوهرى (١٩٩٤-١٩٩٦).

- "مرثية نفرتيتى" بمصاحبة البيانو: ٧ مارس ١٩٩٩، المسرح الصغير بدار الأوبرا المصرية، القاهرة، منى رفلة (سوبرانو)، ديفيد هيليز (بيانو).

- ثلاثة مشاهد للأوركسترا (مقدمة، ورقصة فرعونية، وصعود نفرتيتى): ٢٩ يناير ٢٠٠٥، مسرح الجمهورية، القاهرة، أوركسترا القاهرة السيمفونى، قيادة ستيفن لويد (Steven Lloyd)

"الساحر" من ثلاثة فصول، شعر درويش الأسيوطى (١٩٩٧-١٩٩٨).

مؤلفات للأوركسترا

- ثلاث رقصات مصرية (١٩٤٩)

-نوفمبر ١٩٤٩، أوركسترا، محطة الإذاعة، قيادة محمود عبد الرحمن.

- سيمفونية من مقام صول كبير "ريفية" (النسخة الأولى ١٩٤٨. النسخة الثانية ١٩٨٦).

- ٢٦ أبريل ١٩٥٦، قاعة إيوارت بالجامعة الأمريكية، القاهرة، أوركسترا قيادة أحمد عبيد (النسخة الأولى).

- ١٤ نوفمبر ١٩٨٦، مسرح الجمهورية، القاهرة، أوركسترا القاهرة السيمفونى، قيادة مصطفى ناجى (النسخة الثانية).

- قصيد سيمفونى "قناة السويس" (النسخة الأولى ١٩٥٦. النسخة الثانية ١٩٦٠).

- ١٥ يوليو ١٩٦٤، مسرح سينما أوبرا، القاهرة، أوركسترا القاهرة السيمفونى، قيادة خوزى فيريز.

- ٣ يوليو ١٩٦٥، مسرح الجمهورية، القاهرة، أوركسترا القاهرة السيمفونى، قيادة شعبان أبو السعد.

- ٢٨ يوليو ١٩٧٨ (حفلة صباحية)، مسرح الجمهورية، القاهرة، أوركسترا القاهرة السيمفونى، قيادة أحمد عبيد.

- ٢٩ يوليو ١٩٧٨، مسرح الجمهورية، القاهرة، أوركسترا القاهرة السيمفونى، قيادة أحمد عبيد.

- ١٤ فبراير ٢٠٠٤، المسرح الكبير بدار الأوبرا المصرية، القاهرة، أوركسترا القاهرة السيمفونى، قيادة طه ناجى.

- متتالية شعبية "صور شعبية" (١٩٦١-١٩٦٨).

- ٢٢ يونيو ١٩٦٨، نادى الجزيرة الرياضى، الزمالك، أوركسترا القاهرة السيمفونى، قيادة يوسف السيسى.
- ٢٣ يونيو ١٩٦٨، نادى هليوبوليس الرياضى، مصر الجديدة، أوركسترا القاهرة السيمفونى، قيادة يوسف السيسى.
- ٢٩ مايو ١٩٧١، دار الأوبرا، القاهرة، أوركسترا القاهرة السيمفونى، قيادة مختار أشرفى.
- ٢٥ فبراير ١٩٨٢، مسرح الجمهورية، القاهرة، أوركسترا القاهرة السيمفونى، قيادة جوزيف فالنيج (Josef Wallnig).
- ١ فبراير ٢٠٠٣، المسرح الكبير بدار الأوبرا المصرية، القاهرة، أوركسترا القاهرة السيمفونى، قيادة (أحمد الصعيدى).

- تنويعات سيمفونية "بلدى" (١٩٧٣).

- ٥ مايو ١٩٧٣، قاعة إيوارت التذكارية بالجامعة الأمريكية، القاهرة، أوركسترا القاهرة السيمفونى، قيادة (طه ناجى).
- ٢٣ أبريل ٢٠٠٠، المسرح الكبير بدار الأوبرا المصرية، القاهرة، أوركسترا أكاديمية الفنون السيمفونى، قيادة (شافليج شيلاكادزا).

- المقامات (١٩٧٤-١٩٧٥)

- لم تُعزف حتى الآن.

- قصيد سيمفونى "الطائر الأسطورى" (١٩٨٣)

- ١٤ أكتوبر ١٩٨٣، مسرح الجمهورية، القاهرة، أوركسترا القاهرة السيمفونى، قيادة جهاد داود.
- ١ فبراير ٢٠٠٣، المسرح الكبير بدار الأوبرا المصرية، القاهرة، أوركسترا القاهرة السيمفونى، قيادة (أمين قويدر).

- **متتالية سيمفونية "نوبيا" (١٩٨٩)**

- ٨ ديسمبر ١٩٨٩، ، المسرح الكبير بدار الأوبرا المصرية، القاهرة، أوركسترا القاهرة السيمفونى، قيادة يوسف السيسى.

مؤلفات لآلات منفردة بمصاحبة الأوركسترا

• **فانتازيا للأوبوا والأوركسترا (١٩٧٨).**

-١ ديسمبر ١٩٧٨، مسرح الجمهورية، القاهرة، عبد الفتاح إبراهيم (أوبوا)، أوركسترا القاهرة السيمفونى، قيادة أحمد عبيد.

مؤلفات لأوركسترا الحجرة

- **مارش من حركتين: "فلسطين" و "الطريق إلى القدس" (١٩٩٨).**

- ١٤ ديسمبر ١٩٩٨، مسرح الجمهورية، القاهرة، أوركسترا أماديوس للحجرة، قيادة تاليه جانييف.

مؤلفات للرباعى الوترى

- **"الرباعيات" عن رباعيات عمر الخيام (١٩٨٠).**

- لم تُعزف حتى الآن.

مؤلفات للتشيللو والبيانو

- **صوناتا (١٩٩٢)**

- سجلها ناجى الحبشى (تشيللو) ونائلة جانييفا (بيانو) فى الأستوديو. ويذاع هذا التسجيل حتى الآن فى الإذاعة المصرية. هذا التسجيل نُشرت على اسطوانة مدمجة CD ضمن سلسلة "التأليف الموسيقى المصرى المعاصر، الجيل الثانى" إنتاج وزارة الثقافة للعلاقات الثقافية الخارجية (عام ٢٠٠٣).

- ٢٧ أكتوبر ٢٠٠٤، جامعة كولومبيا بالولايات المتحدة الأمريكية (Columbia University, Faculty House)، نيكولاس أندرسون (Nicolas Anderson) (تشيللو)، جيفرى أندرسون (Jeffrey Anderson) (بيانو).

- ٨ مـــايو ٢٠٠٥، مـــتـــحـف نيكولاس روريخ (The Nicholas Roerich Museum)، نيويورك، نيكولاس أندرسون (Nicolas Anderson) (تشيللو)، جيفرى أندرسون (Jeffrey Anderson) (بيانو).

مؤلفات للبيانو المنفرد

- **ثلاث رقصات مصرية (١٩٤٨)**
- **مقطوعتان شاعريتان "ذكرى" و "شجن" (١٩٤٨).**

- "ذكرى" و "شجن": ١٥ أبريل ١٩٩٥، فى مقر اقامة السفير التركى بالقاهرة، نائلة جانييفا (بيانو).
- "شجن": ٢٦ يونيو ١٩٩٥، St. John's Smith Square، لندن، أميرة فؤاد (بيانو).
- "ذكرى" و "شجن": ٢٨ سبتمبر ١٩٩٥، المسرح الصغير بدار الأوبرا المصرية، القاهرة، هايج أفاكيان (بيانو).
- "ذكرى" و "شجن": ٢١ ديسمبر ١٩٩٥، المركز الثقافى الروسى، الإسكندرية، هايج أفاكيان (بيانو).
- تسجيل للبرنامج الموسيقى بالإذاعة، نائلة جانييفا (بيانو).

- **تنويعات على لحن شرقى (١٩٧١).**

- ٦ نوفمبر ١٩٩٥، المركز الثقافى الروسى، القاهرة، هايج أفاكيان (بيانو).
- ٩ ديسمبر ١٩٩٥، مسرح الكلية الأمريكية بالقاهرة، هايج أفاكيان (بيانو).
- ٢١ ديسمبر ١٩٩٥، المركز الثقافى الروسى، الإسكندرية، هايج أفاكيان (بيانو).
- تسجيل للبرنامج الموسيقى بالإذاعة، نائلة جانييفا (بيانو).

مؤلفات للأرغن

مرثية على لحن كنائسى.

- ٢٦ يونيو ١٩٦٨، قاعة سيد درويش، القاهرة، جوزيف كون (أرغن).

أغانى

- **"البدر الحزين" للتينور والبيانو، شعر محسن الجوهرى (١٩٤٩).**

– ٢٦ أبريل ١٩٥٦، قاعة إيوارت التذكارية بالجامعة الأمريكية، القاهرة، يوسف عزت (تينور)، الأوركسترا بقيادة أحمد عبيد (الأغنية أصلا بمصاحبة البيانو ووزعها المؤلف للأوركسترا خصيصا لهذه الحفلة).

– ٦ يوليو ١٩٥٧، أحد النوادى، القاهرة، يوسف عزت (تينور)، إيتّورى كوردونى (بيانو).

- **"ألف ليلة" للسوبرانو والبيانو، شعر محسن الجوهرى (١٩٥٠).**

– ١٢ يناير ١٩٩٨، المسرح الصغير بدار الأوبرا المصرية، القاهرة، شوليه دورهام (سوبرانو)، فوجين سيريبيست (بيانو).

– ٧ مارس ١٩٩٩، المسرح الصغير بدار الأوبرا المصرية، القاهرة، منى رفلة (سوبرانو)، ديفيد هييلز (بيانو).

– ٧ فبراير ٢٠٠٠، المسرح الصغير بدار الأوبرا المصرية، القاهرة، نبيلة عريان (سوبرانو)، مايا كفينيريا (بيانو).

– ٢٨ يناير ٢٠٠٣، المسرح الصغير بدار الأوبرا المصرية، القاهرة، تحية شمس الدين (سوبرانو)، محمد شمس الدين (بيانو).

- **"يا إسكندرية" للميتزو-سوبرانو والبيانو، شعر ألفريد فرج (١٩٥٥).**

– ٢٦ أبريل ١٩٥٦، قاعة إيوارت التذكارية بالجامعة الأمريكية، القاهرة، أميرة كامل (ميتزو-سوبرانو)، أوركسترا بقيادة أحمد عبيد (الأغنية أصلا بمصاحبة البيانو ووزعها المؤلف للأوركسترا خصيصا لهذه الحفلة).

– ٦ يوليو ١٩٥٧، أحد الأندية، القاهرة، أحمد عبد الرازق (باريتون)، إيتّورى كوردونى (بيانو).

– ٧ فبراير ٢٠٠٠، المسرح الصغير بدار الأوبرا المصرية، القاهرة، نبيلة عريان (سوبرانو)، مايا كفينيريا (بيانو).

- **"أغانى إفريقيا" للتينور والباريتون والكورال والأوركسترا. شعر محمد الفيتورى (١٩٥٦).**

- ٢٦ أبريل ١٩٥٦، قاعة إيوارت التذكارية بالجامعة الأمريكية، القاهرة، سيد بسيونى (تينور)، أحمد عبد الرازق (باريتون)، كورال وأوركسترا بقيادة أحمد عبيد.

- **"القطار العاشق" للتينور والبيانو. شعر فوزى العنتيل (١٩٥٨).**

- **"بحرى" للباريتون والبيانو. شعر صلاح جاهين (١٩٥٩).**

- ٢٠ أغسطس ١٩٥٩، مهرجان الشباب على مسرح شلوسكابيللى (Schlosskapelle) فايكرزهايم، ألمانيا، عنايت رزائى (باريتون)، أرمان برونشفيج (بيانو).

- **"نجمة الصُبح" للسوبرانو والبيانو. شعر فوزى العنتيل (١٩٧٦).**

- ٧ فبراير ٢٠٠٠، المسرح الصغير بدار الأوبرا المصرية، القاهرة، نبيلة عريان (سوبرانو)، مايا كفينيريا (بيانو).

موسيقى تصويرية

- مسرحية "سقوط فرعون" لألفريد فرج (١٩٥٧).

ترجمة دراسات موسيقية

- "القوالب الموسيقية"، تأليف هوجو لايختنتريت (Hugo Leichtentritt)، لم تُنشر بعد.

ترجمة أعمال أدبية

- "تمثيليات الفصل الواحد لمسرح الهواة"، بالاشتراك مع محمد عوض الله، وذلك ضمن مشروع "الألف كتاب"، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٣.

- مسرحيتان من تأليف أوجو بيتى (Ugo Betti) عن اللغة الإيطالية: "انحراف فى قصر العدالة" و "الملكة والمتمردون"، وذلك ضمن مشروع "الألف كتاب"، دار النهضة العربية، ١٩٦٤.

- رواية "فونتمارا"، تأليف أينياتسيو سيلونى (Egnazio Silone)، عن اللغة الإيطالية، وذلك ضمن مشروع "الألف كتاب"، مكتبة يوليو، ١٩٦٧.

- "البذرة تحت الجليد"، تأليف أينياتسيو سيلونى، لم تنشر بعد.

آراء عن مؤلفاته

أوبرا "حسن البصرى" (النسخة الأولى)

"موسيقى مصرية أصيلة"

(محمد محبوب: "الحدث الخطير الذى يجب أن نشهده"، "الجمهورية"، ١٥ أبريل ١٩٥٦)

"فيه خلق وإبداع"

(كمال الجويلى: "فرقة أوبرا القاهرة تخلق فناً جديداً"، "الأهرام"، ٢٩ أبريل ١٩٥٦)

"الغاية التى استهدفتها فرقة أوبرا القاهرة هى الخلق لا التطوير. خلق أوبرا مصرية وقد نجحت فى ذلك فإن الأنغام المصرية شائعة فى الأوبرا".

صلاح عبد الصبور

(مقتبس من المقالة التالية: محمد محبوب: "أنشودة الفولجا تعبر عن نهر النيل..!!"، "الجمهورية"، ١٨ مايو ١٩٥٦)

أوبرا *"حسن البصرى"* (النسخة الثالثة)

الافتتاحية: "من الألحان الرومانسية الشاعرية الرقيقة"

(سامية عثمان: "موسيقى الأجيال على مسرح الأوبرا"، "آخر ساعة"، ٢٠ أكتوبر ١٩٩٣)

الأوبرا الكاملة

لحن "هذه الأوبرا فى أسلوب فنى يتصل اتصالاً وثيقاً بالتراث الإنسانى للموسيقى العالمية، وإن كان لم يفقد صلته إطلاقا بموسيقانا العربية، إذ نجح الأستاذ الفنان كامل الرمالى فى تطويع علوم الموسيقى الأوربية لخدمة الموسيقى المصرية"

(أحمد المصرى: "مقدمة"، فى كتاب الليبريتو لـ"حسن البصرى"، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٤)

"لقد نجح كامل الرمالى فى التعبير موسيقياً عن أحداث قصة غرام حسن البصرى والأميرة بدر البدور وكذلك فى التعبير عن جو الساحر والخرافى فى أرض الطيور مستغلاً - ببراعة - السلم الخماسى بوعى وفهم كاملين وقد استطاع كامل الرمالى كذلك أن يقدم صورة موسيقية معبرة لأرض الطيور مستغلا الأوركسترا السيمفونى الكبير أحسن استغلال"

(أحمد المصرى: تعليقات على برنامج الحفل الذى أقيم بدار الأوبرا، ٣٠ يونيو ١٩٩٥)

"كامل الرمالى مؤلف موسيقى متميز ومحترم. وهو يقف مبتعداً عن المعارك التى تدور فى أوساط المؤلفين الموسيقيين المصريين.

"إن قوالبه الموسيقية وتكويناتها وتخطيطها تلائم أعماله الموسيقية العديدة وهى ذات طابع محترف. كما أنه يستطيع أيضًا أن يواصل فكرة موسيقية لفترة طويلة مما يدل على أن تخطيطه الموسيقى قائم على دراسة وخطة مرسومة بعناية. إن موسيقاه المؤلفة لها مذاق خاص وهى ذات طابع يشبه أسلوب ريتشارد شتراوس وهذا ليس عيباً. فكل المؤلفين الموسيقيين أصحاب الأسلوب المميز يفعلون ذلك.

"إن قدرته المميزة - وخاصة فى هذه الأوبرا - هى قدرته اللحنية حيث يستطيع حقا أن يواصل أفكاره بثبات. وهو لا يتوقف أبداً أو يلجأ إلى التكرار. فأنت تستطيع أن تجلس مطمئنا وأنت تتابع خطوطه اللحنية المتواصلة إلى أن يحولها إلى لحن آخر قريب. هذه موهبة. وهى دائما تسانده كما تساند المستمع.

"ولديه أحساس واضح بكتابة الأوبرا. لديه شعور بالأصوات الغنائية ويستطيع أن يخلق المواجهات اللازمة فى الأوبرا لإظهار إمكانية هذه الأصوات. وهو على إلمام بالموسيقى الأوروبية ويعرف ضرورة استخدام قوالب تتلاءم معها بالإضافة إلى تراثه الموسيقى المصرى".

(David Blake: "Not just any Old Bird", *Al-Ahram Weekly.* 13-19 July 1995).

"وقد نالت أوبرا "حسن البصرى" تقدير الجمهور الذى ضم عدداً كبيراً من الأجانب. ولا شك أنه جهد إبداعى كبير فالموسيقى شرقية شاعرية ثرية

بالهارمونى والتلوين الأوركسترالى.. حيث تنمو الخطوط اللحنية وتتفاعل فى أشكال مختلفة لتعبر عن المواقف والأحداث.

"ووفق الموسيقار كامل الرمالى فى تقديم عرض غنائى حى نابض يحمل كل مقومات فن الأوبرا من قصة درامية وتركيبات صوتية متآلفة ومتنافرة مع حسن استغلال الأصوات الغنائية وإمكانات المساحة الصوتية للمغنى سواء فى الأغانى الفردية والثنائية والرباعية الجماعية داخل النسيج الموسيقى الذى صاغه المؤلف وفق الأسلوب الأوربى فى فن الأوبرا. كما نجح المؤلف الموسيقى فى التعبير موسيقياً عن الجو الساحر لأرض الطيور مستغلاً السلم الخماسى بوعى وفهم كاملين وهو السلم الذى كان مستخدما فى الموسيقى المصرية القديمة وموسيقى الحضارات القديمة بوجه عام مما أعطى المشاهد الإحساس بالانتقال من عالم الواقع إلى عالم الخيال والرومانسية"

(سامية عثمان: "بعد ٤٠ عاماً: أوبرا حسن البصرى ترى النور.."، "آخر ساعة"، ١٢ يونيو ١٩٩٥)

"ولعل من أعظم إنجازات الموسيقار كامل الرمالى فى أوبرا "حسن البصرى" أنك تحس برائحة وطعم النغم العربى الناعم ولكن طبعا فى الصياغة الأوركسترالية العالمية التى اتقنها فعلاً بعد أن درس هذا المجال فى مصر والخارج وعلى نفقته الخاصة".

(آمال بكير: "الأوبرا المصرية "حسن البصرى""، "الأهرام"، ٧ يوليو ١٩٩٥)

"عملاً فنياً متكاملاً" و "بها كل مقومات الأوبرا"

(نجوى نور الدين: ""حسن البصرى" أول أوبرا عربية تخرج النور!"، "الإذاعة والتليفزيون"، ١٥ سبتمبر ١٩٩٥)

"كامل الرمالى أحسن توظيف العناصر الموسيقية لخدمة جوانب الدراما"

(وليد محمود حسين محمود شوشة: "استلهام ألف ليلة وليلة فى الأوبرا المصرية المعاصرة"، رسالة للحصول على درجة الدكتوراه فى النقد الفنى (تخصص نقد موسيقى) مقدم إلى أكاديمية الفنون، المعهد العالى للنقد الفنى قسم النقد الموسيقى، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٢١٣)

سيمفونية "ريفية" (النسخة الأولى)

نسمع فيها "المارش الذى بدأت بها السيمفونية.. وحركة الانتقال من المدينة إلى الريف.. إيقاع الحوافر تدق الأرض.. ورقصة سيقان الجياد.. ثم انفساح

الريف ووداعته وطيبة أرضه البراح.. ورقصة الفلاحين فى نغم شعبى ألصق ما يكون بوجداننا.. لأنه فولكلورنا.. ولكنه قد ازداد غنى وتطورا، وأكسبته عمقاً وخصباً الآلات الأوركسترية كل فى دورها، وفى نظام دقيق محكم، وهى تبنى صرحاً من الأنغام والهارمونيات..". نسمع فيها أيضاً "شكاة الوتريات الطويلة الوديعة.. والفلوت.. وهو يصعد إنغامه.. كأرض ريفنا عند المساء..".

ادوار الخراط

(مقتبس من المقالة التالية: محمد محبوب: "أنشودة الفولجا تعبر عن نهر النيل..!!"، "الجمهورية"، ١٨ مايو ١٩٥٦)

"فيها ذوق مصرى يحاول أن يطمح إلى مستوى عالمى".

صلاح عبد الصبور

(مقتبس من المقالة التالية: محمد محبوب: "أنشودة الفولجا تعبر عن نهر النيل..!!"، "الجمهورية"، ١٨ مايو ١٩٥٦)

سيمفونية "ريفية" (النسخة الثانية)

"ونظراً للطابع التصويرى لهذه السيمفونية لقد اعتمد كامل الرمالى على لغة هارمونية رصينة وتكوين أوركسترالى براق يعكس أسلوبه المتميز فى الكتابة لآلات الأوركسترا"

(أحمد المصرى: تعليقات على برنامج الحفل الذى أقيم بمسرح الجمهورية، ١٤ نوفمبر ١٩٨٦)

قصيد سيمفونى "قناة السويس"

"إن "قناة السويس" تحتوى على دلالات ممتعة يجب الأخذ بها"

(Antoine Gennaoui: "Le Festival du 23 Juillet de l'Orchestre Symphonique du Caire", *Le Journal d'Egypte*. 26 Juillet 1964).

"أسلوب كتابتها وضح له الطريق الذى يجب أن يسير فيه.. التكنيك المتطور مع الاحتفاظ بالمميزات الأساسية للموسيقى العربية"

(جلال فؤاد: "ثلاث حفلات موسيقية لتقديم العناصر المصرية"، "المساء"، ٣٠ يونيو ١٩٦٥)

"عندما تستمع إلى الافتتاحية تلمس بوضوح محافظته على خصائص ومميزات الموسيقى المصرية.. ينتقل فيها من فكرة إلى فكرة بسهولة ومهارة.. يتيح للأوركسترا، بامكانياته الضخمة فرصة معالجة كل فكرة على حدة بشرط المحافظة على التوافق النغمى والروح المصرية.. وعندما حاول المؤلف أن يعبر عن فرحة الشعب باسترداد قناة السويس استغل ايقاعات الرق والطبلة مع الأوركسترا العملاق.. وكانت بداية الإفتتاحية فخمة غنية بالألوان النغمية تماما كنهاية الافتتاحية.. انتهى مثلما بدأ، عملاقا رزينا."

(جلال فؤاد: "نجوم مصرية فى مهرجان ٢٣ يوليو الثالث للموسيقى"، "المساء"، ٧ يوليو ١٩٦٥)

متتالية سيمفونية "صور شعبية"

"قام كامل الرمالى بكتابتها للأوركسترا، متبعاً الأساليب العلمية والقوالب العالمية فى صياغة ألحاننا الشعبية، مع المحافظة على روح اللحن وأصالته، باستنباط العديد من الإيقاعات العربية من اللحن ذاته، واستخدام المقامات العربية حتى لا يفقد اللحن خصائصه ومميزاته التى تنبع من بيئتنا"

(محمود خطاب: "صورة شعبية..بالموسيقى"، "الجمهورية"، يونيو ١٩٦٨)

"القسم الأول "عُزّالى جايين يلومونى يا حسن" معتدل السرعة... ويتغير وزنها فى كل مازورة تقريبا إيقاعاتها عادة ومتغيرة على الدوام بحكم تغيير الوزن.

"والقسم الثانى وهو اللحن الدينى سريع جدا... وقد استخدم فيها المؤلف المقامات العربية. كما أنه غنى بالإيقاعات العربية أيضا.

"والقسم الرابع الذى كتب على أساس اللحن المعروف "حب العزيز" تجده سريعا فياضا. استخدم فيه المؤلف اللحن مع انقلاباته وذلك فى تأليف كونترابنطى.

"وفى نهاية المتتالية أو القسم الأخير من "صور شعبية" يقدم المؤلف لحن زفة العروسة فى قالب الفوجة بسرعة معتدلة. على أن يصحبها لحن آه" يا زين" كلحن مقابل. وتستمر بينهما التفاعلات والمشتقات حتى نهاية العمل الموسيقى"

(جلال فؤاد: "عمل موسيقى لن يعزف إلا مرة واحدة"، "المساء"، ٢٠ يونيو ١٩٦٨)

"وللحقيقة وضح الرمالى فى هذا العمل جهد كبير وتمكن من صياغة العمل بأسلوب "مودرن" للألحان والإيقاعات الشرقية"

(عزيز سيداروس: "موسيقى"، "آخر ساعة"، ٣ يوليو ١٩٦٨)

"يستغل كامل الرمالى فى هذه الصور الشعبية بعض الألحان المصرية الشائعة يقدمها جميعا فى ثوب أوركسترالى حديث يتصل اتصالا وثيقا بالأسلوب الموسيقى العالمى ولا يفقد صلته بالموسيقى العربية"

(أحمد المصرى: تعليقات على برنامج الحفل الذى أقيم بدار الأوبرا، ٢٩ مايو ١٩٧١)

"المعالجة التى يعرضها لنا كامل الرمالى لهذه الألحان الشائعة تتميز بالنضج الواعى للآلات الأوركسترالية فى مناطقها الصوتية المختلفة"

(أحمد المصرى: تعليقات على برنامج الحفل الذى أقيم بمسرح الجمهورية، ٢٥ فبراير ١٩٨٢)

"عمل به مزايا تعبيرية لا تتكر والكثير من الرونق المعمارى".

(Antoine Gennaoui: "Remarquable exécution du Triple Concerto de Beethoven", *Le Journal d'Egypte,* 5 Mars 1982).

"إنها مقطوعة جميلة جدا مبنية ببساطة، إذ يستقى المؤلف تيمات شعبية ذات تأثير على وجدان المصريين.

"من المؤسف حقاً أنه ليس لدينا تسجيلات لأعمال مؤلفينا الكلاسيكيين المصريين وأننا لا نستمع إليهم إلا بالمصادفة وحدها".

(Arminé Avakian: "Le Triple Concerto de Beethoven avec l'Orchestre Symphonique du Caire", *Le Progrés Egyptien,* 5 Mars 1982).

"ويتميز المؤلف بجرأة شديدة فى تعامله الحر مع عناصر الموسيقى العالمية المعاصرة وخاصة فى نسيجه الهارمونى المتحرر من أى قواعد، وتغييراته الإيقاعية المتعددة، مع تمسكه بالقيم الجمالية للموسيقى التراثية المصرية"

(مدحت مراد مينا: "تأثير المذاهب الموسيقية المعاصرة على الموسيقى المصرية غير التقليدية"، رسالة للحصول على درجة الدكتوراه فى الفنون مقدم إلى أكاديمية الفنون، المعهد العالى للموسيقى العربية قسم التأليف والقيادة، القاهرة، ١٩٩٥، ص١٩٨ (غير منشورة))

تنويعات سيمفونية "بلدى"

"هى عبارة عن قطعة قصيرة تستغرق ستة دقائق. نجد فيها أنه مزج روح الموسيقى المصرية مع قواعد التأليف والتوزيع الأوركسترالى الغربى ومما لفت النظر هو استخدام الطبلة فى خلال القطعة"

(رؤوف زيدان: "موسيقى مصرى يستعمل الطبلة فى تنويعات سيمفونية مصرية للمرة الأولى"، "القافلة"، ٩ مايو ١٩٧٣)

"الألحان المختارة لتكون أساساً للتنويعات هى ألحان عربية أصيلة، سخية العطاء والجمال والتعبير. وكان المؤلف جادا فى معالجتها واستنباط مشتقاتها. وفى بعض الأحيان كان اللحن الأساسى ينوء ويئن ما بين الإيقاع وبين هارمونيات الأوركسترا"

(جلال فؤاد: "بلدى.. وكورنو موزار"، "المساء"، ١٦ مايو ١٩٧٣)

المقامات

"المقامات التى كتبها كامل الرمالى فى ثلاثة أجزاء مصاغة فى قالب المقامة، لابراز الامكانيات التكنيكية فى الموسيقى من ناحية المقامات العربية والأوزان، وهى التى تقابل الامكانيات اللغوية فى المقامة. وكل جزء من الأجزاء الثلاثة ينفرد بمقام عربى ويصور بيتا من أبيات الشعر العربى"

("مقامات الرمالى"، "المساء"، ٢٢ يناير ١٩٧٥)

متتالية سيمفونية "نوبيا"

"لقد اعتمد كامل الرمالى فى كتابته لهذه المتتالية السيمفونية على قدراته المتميزة على الكتابة للأوركسترا السيمفونى الكبير ومستغلا آلاته أحسن استغلال سواء كآلات فردية أو ضمن المجموعة الأوركسترالية"

(أحمد المصرى: تعليقات على برنامج الحفل الذى أقيم بدار الأوبرا، ٨ سبتمبر ١٩٨٩)

أغنية "بحرى" للباريتون والبيانو

"أغنية "بحرى" لكامل الرمالى لها حنان خاص"

"(Das Lied der Fischer in der Schlosskapelle", *Tauber-Zeitung*, 21 August 1959).

المؤلفات المطبوعة

(جميع الكتب نُشرت وتم طبعها على نفقة المؤلف الخاصة)

النص الشعرى لـ"حسن البصرى"، القاهرة، ١٩٩٣، ٥٤ صفحة

مقطوعتان شاعريتان "ذكرى" و "شجن" للبيانو، القاهرة، ١٩٩٥، ٨ صفحات

تنويعات على لحن شرقى، القاهرة، ١٩٩٥، ١٣ صفحة

مجموعة الأغانى الكاملة بمصاحبة البيانو، القاهرة، ١٩٩٩، ٦٧ صفحة

متتالية سيمفونية "صور شعبية"، القاهرة، ٢٠٠١، ٩٠ صفحة

قصيد سيمفونى "الطائر الأسطورى"، القاهرة، ٢٠٠١، ٦٠ صفحة

"الرباعيات" رباعية وترية عن رباعيات عمر الخيام، القاهرة، ٢٠٠١، ١٠٦ صفحة

صوناتا للتشيللو والبيانو، القاهرة، ٢٠٠٢، ٣٦ صفحة

المراجع

المقالات

محمد مصطفى عبد العزيز: "طالب جامعى يلحن أول أوبرا مصرية"، "الزمان"، ٧ أبريل ١٩٥٠.

"حسن البصرى لا يجد الفلوس"، "الجيل الجديد"، ٤ يوليو ١٩٥٥.

محمد محبوب: "حول العالم، الحدث الخطير الذى يجب أن نشهده"، "الجمهورية"، ١٥ أبريل ١٩٥٦.

كمال الجويلى: "فرقة أوبرا القاهرة تخلق فنا جديدا"، "الأهرام"، ٢٩ أبريل ١٩٥٦.

"مجال جديد لمواهب الفتاة المصرية"، "الأهرام"، ٣٠ أبريل ١٩٥٦.

يوسف السباعى: "أيام تمرّ: حدث خطير.. أم عبث خطير؟!"، "الجمهورية"، ٣٠ أبريل ١٩٥٦.

سامى داود: "مع الأيام: الفنون التى لا تشرفنا!"، "الجمهورية"، ٣ مايو , ١٩٥٦

يوسف السباعى: "أيام تمرّ: درس من الأومباشى زهران"، "الجمهورية"،١٤ مايو ١٩٥٦.

"أوبرا القاهرة"، "روز اليوسف"، ٢٤ يوليو , ١٩٥٦

محمد محبوب: "أنشودة الفولجا تعبر عن نهر النيل..!!"، "الجمهورية"، ١٨ مايو ١٩٥٦.

"Musik erfüllt das sonst so stille Stdtchen", "Donnerstag", *Bad Mergentheim.* 6 August 1959.

"Das Lied der Fischer" in der Schlosskapelle", *Tauber-Zeitung,* 21 August 1959.

"Privat einstudiert. und dennoch Konzertreife!", *Tauber-Zeitung,* 25 August 1959.

جلال فؤاد، "صحافة ألمانيا تشيد بمؤلف موسيقى عربى"، "المساء"، ١٤ أكتوبر ١٩٥٩.

ال"موسيقار.. يدرّس اللغة الإنجليزية"، "المصوّر"، ٦ مايو ١٩٦٠.

جلال فؤاد، "المؤلفان موسيقيان من الغربية والثالث من البحيرة"، "المساء الفنى والأدبى"، ٢٢ يوليو ١٩٦٤.

ألفريد فرج: "أول أوبرا عربية"، "التضامن"، ١٦، ٢٣ و ٣٠ يوليو، و٦ أغسطس ١٩٨٣.

"Third Music Festival", *Arab Observer,* 26 July 1965.

"المؤلف الموسيقى السيمفونى من مصر"، "القدس العربى"، ٩ أكتوبر ١٩٨٩.

"حسن البصرى" على المسرح الكبير بدار الأوبرا"، "الوفد"، ٣٠ أكتوبر ١٩٩٢.

"حوار مع الموسيقار كامل الرمالى: من حكاية "الشاطر حسن وبدر البدور" نسجنا خيوط أول أوبرا عربية"، "مرآة الأمة"، ٤ نوفمبر ١٩٩٣.

كريمان حرك: "حسن البصرى.. أوبرا قطاع خاص"، "المساء"، ٢٣ أبريل ١٩٩٥.

كريمان حرك: "أوبرا "حسن البصرى" من أساطير ألف ليلة"، "المساء"، ٢٠ يونيو ١٩٩٥.

David Blake: "Not just any Old Bird", *Al-Ahram Weekly,* 13-19 July 1995.

سامية عثمان: "بعد ٤٠ عاماً: أوبرا حسن البصرى ترى النور.."، "آخر ساعة"، ١٢ يونيو ١٩٩٥.

آمال بكير: "الأوبرا المصرية "حسن البصرى""، "الأهرام"، ٧ يوليو ١٩٩٥.

أحمد البرى: "أول أوبرا مصرية مستوحاة من ألف ليلة"، "نصف الدنيا"، ٩ يوليو ١٩٩٥.

Sélim Sednaoui: "L'opéra égyptien en mal de représentation", *Al-Ahram Hebdo,* 5-11 Juillet 1995.

نجوى نور الدين: ""حسن البصرى" أول أوبرا عربية تخرج للنور!"، "الإذاعة والتليفزيون"، ١٥ سبتمبر ١٩٩٥.

أحمد منير الإسكندرانى: "أليس هناك مؤلفون وعازفون ومغنون مصريون؟ أساطير وخرافات تصاحب تقديم أوبرا عايدة"، "المشاهد"، ص ٤٦- ٤٩.

الكتب

د. زين نصار: "الموسيقا المصرية المتطورة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠، ص ٩٨- ١٠٠.

عبد الحميد توفيق زكى: "المعاصرون من روّاد الموسيقى العربية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ١٣٠-١٣٢.

د. زين نصار: "عالم الموسيقى"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص١٩٥- ٢٠٢.

"التأليف الموسيقى المصرى المعاصر، الجيل الثانى"، التحرير والمراجعة أ. د. سمحة أمين الخولى، وزارة الثقافة قطاع العلاقات الثقافية الخارجية، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ١٧٧- ١٩٠.

بعض الرسائل

مدحت مراد مينا: "تأثير المذاهب الموسيقية المعاصرة على الموسيقى المصرية غير التقليدية"، رسالة للحصول على درجة الدكتوراه فى الفنون مقدم إلى أكاديمية الفنون، المعهد العالى للموسيقى العربية قسم التأليف والقيادة، القاهرة، ١٩٩٥، ص ١٣٣-١٣٤، ١٨٥-١٩٨ (غير منشورة). عن الحركة الأولى من المتتالية السيمفونية "صور شعبية".

وليد محمود حسين محمود شوشة: "استلهام ألف ليلة وليلة فى الأوبرا المصرية المعاصرة"، رسالة للحصول على درجة الدكتوراه فى النقد الفنى (تخصص نقد موسيقى) مقدم إلى أكاديمية الفنون، المعهد العالى للنقد الفنى قسم النقد الموسيقى، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٨١-٨٧، ٩٤-٩٩، ١٠٤-١١٦، ١٢٥-١٧٣، ٢١٣-٢١٤. عن "حسن البصرى".

الملاحق

أولا: النص الشعرى

لأوبرا "حسن البصرى"

أوبرا من ثلاثة فصول

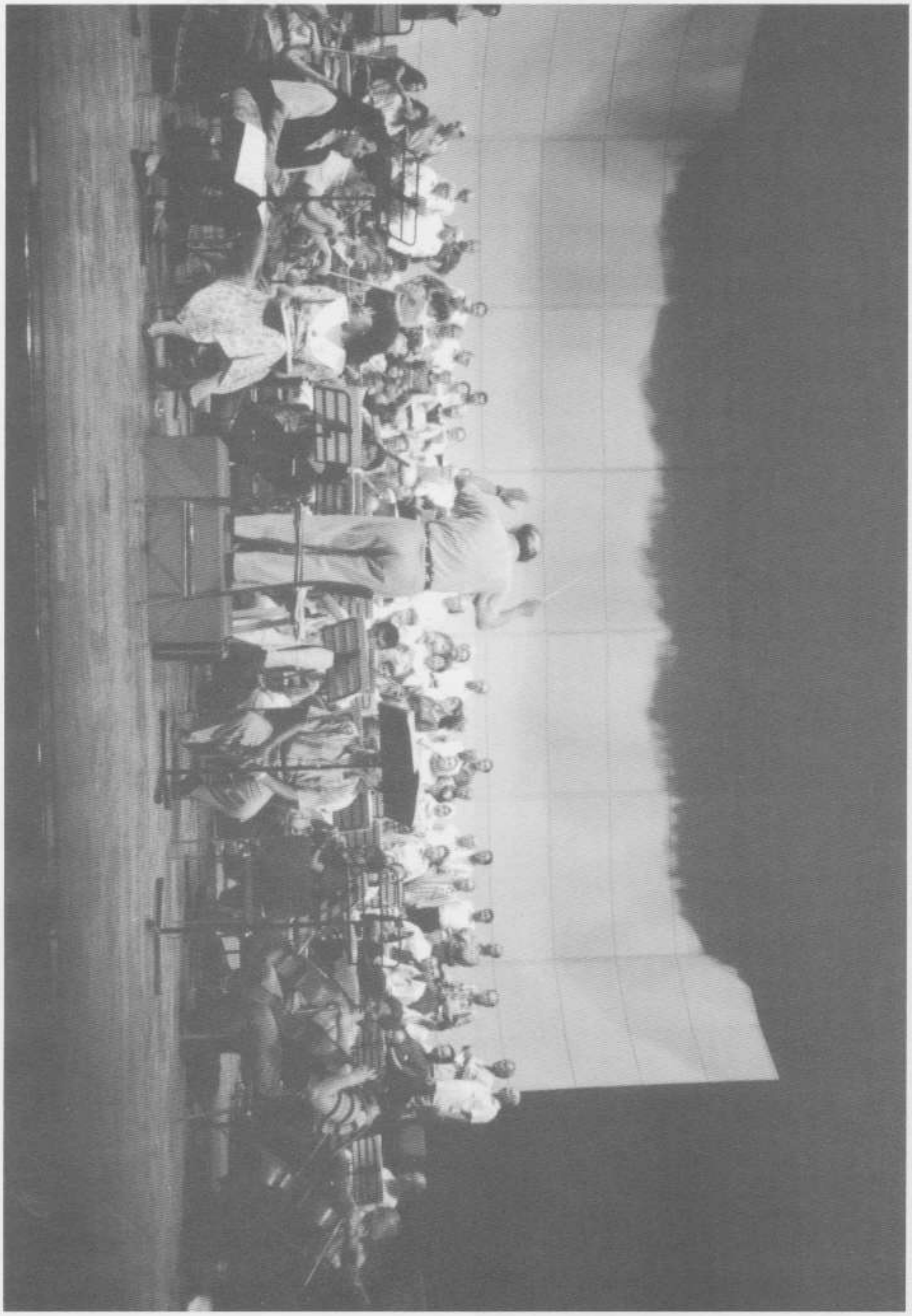
عن ألف ليلة وليلة

موسيقى:

كامل الرمالى

شعر:

محسن الجوهرى



"شخصيات الأوبرا"

حسن البصرى	تينور
بدر البدور	سوبرانو
دنيا	ميتزو - سوبرانو
ملك الجان (طهمان)	باريتون
القائدة	ميتزو - سوبرانو
منار السناء	سوبرانو
ملك الطيور	باريتون
وصيفة	ميتزو - سوبرانو
حارسة	سوبرانو

كورس (نسائى - رجالى - مشترك) .

راقصات

الفصل الأول

المشهد الأول

"قصر ملك الجان فوق جبل السحاب ، القصر مقام على الطراز العربى ، وإن كان تطبيق هذا الطراز غريبًا فى هذا القصر بالذات ، فالنقوش دقيقة ، والألوان زاهية ، والأرض بللورية ، والفسقية مومرية والوسائد متناثرة ، والمناضد واطئة مطعمة بالصدف . الجدران عالية والأعمدة زجاجية غارقة بنقوشها العربية المزدحمة فى كل أجزائها .

فى النور الغامر شرفة عريضة بصدر المسرح ، يبدو فيها القصر محاطًا - فيما وراء الحديقة - بمحيط ينعكس على أمواجه الضخمة المتقلقلة ضوء الشمس الغامر ، وتبدو بقلب المحيط بعض الصخور الوحشية التركيب داكنة مقبضة.

وفوق مياه المحيط كتل ضخمة من السحب الناصعة البياض تحيط بدأس الجبل الذى يقوم على قمته القصر .

وتبدو هذه السحب كالمتاه الغريب التشعبات ، وفى مقدمة المسرح ، أمام الفسقية ، تجلس دنيا ومنار السناء تلعبان الشطرنج ، فى حين أن أخواتهما الخمس الأخريات منتشرات فى القاعة يخيم عليهن الملل والوجوم" .

دنيا : أختاه مالى لا أحـ

س من الحياة سوى الملل

منار السناء : أو كيف ذلك ؟

دنيا : لست أد

رى ما الحياة بلا أمل

منار السناء : ما تقصدين ؟

دنيا : أحس أنـ

ـى لست مطلقة المدى

قصر ونحن به سجيـ

نات لعمرى قد نأى

(تنحى الشطرنج)

رأى آلح به آب

متعسف قاس غيور

لله ما يلقي السجيـ

ـن وما يعانيه الأسير

الجميع : لله ما يلقى السجيـ

ـن وما يعانيه الأسير

دنيا : ياليتنا لسنا بجا

ن ليتنا كنا بشر

منار السناء : أو أنت مغرمة بهم

دنيا : أنى أهيم بحبهم

وودت لو قد زارنا

نفر نأى عن أرضهم

منار السناء : (وهى متجهة ناحية الشرفة)

هيهات يصعد هاهنا

أنس على جبل السحاب

وهيبه يصعد كيف بنـ

ـفد دونه مدد الصعاب

أنسيت أن هناك بحـ

ـرا حولنا شرس العباب

(دنيا تتجه إلى الشرفة وتطل منها)

دنيا : يالما أرى عابرا سرى

كيف يا ترى ساقه القدر ؟

(الجميع يسرعن إلى الشرفة بعد أن تلحق منار بدنيا)

ذلك المنال		منتهى الخيال
هل ذرى المحال		مرتقى بشر

* * *

ذا فتى سعى		كابى الخطى
جلت القوى		فى يد القدر

"يدخل حسن متعثرًا مهلهل الملابس"

منار السناء : لعل ذا الغلام		قربان هذا العام
أتى به بهرام		بسحره الحـرام

حسن : بل ذلك من تعنين
أنا الفتى المسكين
محطمة موهون
أكاد ألقى المنون

* * *

لمن أبوح وأشكو
ومن يرق لحالى
ومن تراه سيرثى
لشقوتى وكلالى

(دنيا تقف بجوار حسن)

دنيا : أختى منار السناء
قسما برب السماء
أنى لهذا الفتى
أخت له منذ جاء

دنيا (إلى حسن) : أو كيف جئت إلى هنا

حسن : قدر ولا أدرى أنا

قد كان محتومًا علـــ

ـــى الموت فى شعب الفنا

دنيا : وكيف بالله ذلك ؟

منار السناء : وما نهاية حالك ؟

حسن : قد خاننى "بهرام"

الجميع : الساحر المجوسى ؟ !

حسن : أذاقنى الآلام

الجميع : يا للفتى التعيس

حسن : بساحل البصرة التقينا

أنا وبهرام فاصطحبنا

وفى شـــراع له ارتحلنا

دنيا : وكيف لم تدرم الخطر

حسن : قد كنت غرا بلا رشاد

وكان بالسحر يكتسب

صناعة سرها عجب

تصوغ كمياؤها الذهب

وقال أن كنت مفتقر

تعال تكسب غنى وزاد

دنيا : كن وما دافع السفر ؟

حسن : عشب لكمياه مبتكر

من مائه تصنع الدرر

قد طال من أجله السفر

فمن بلاد إلى بلاد

(يتجه ناحية الشرفة ويشير إلى الجبل)

حتى انتهينا إلى جبل

من عشبه غاية الأمل

فقال : اصعد إلى الجبل

خذ ذلك الجلد وأدثر

فالطير أجناحها عماد

وجاءت الطير فى زمر

وطرن بى حيث لا مقر

ألا على شامخ وعر

ومزقت حولى الستر

بمخلب قاطع وحاد

وجدت نفسى مع السحاب

أهيم فى عتمة الضباب

فجئت بالعشب فى اضطراب

ورحت ألقيه فى حذر

اليه فى السفح والوهاد

وبعد أن نال مبتغاه

نكشف الشر عن أذاه

فصاح بى : لن ترى الحياه

اذهب إلى حيث لا خبر

قد حان من موتك المعاد

دنيا : ألم يحدثك يا غلام

منار السناء : عن قصرنا فى مدى الغمام

حسن : قد سب من فيه بالحرام

وقال يا لعنة القدر

دعنى فهم بؤرة الفساد

وقال عنكم أبالسه

وجنة كم مشاكسه

بالشر والغدر عابسه

الجميع : يا للمجوسى قد فجر

(يلوحن بقبضاتهن مهددات متوعدات) -

الويل لو قد أتى وعاد

(تدخل وصيفة مذعورة) -

الوصيفة : أميراتى أميراتى

بدا لى زائر آتى

الجميع : عمى أتى .. عمى أتى

"دنيا تخرج مع حسن من ناحية اليسار بينما تسرع الباقيات لاستقباله من اليمين - من الخارج حرس الملك يدخل بالتدريج ليصطف لاستقباله ، دنيا تعود بعد قليل"

كورس : يا منعة السلطان وعزة الامكان

فى دولة للجان مليكها "طهمان"

فى البر والبحر فى الماء والصخر

للبطش والشر عرش به "طهمان"

الويل والويل لجاهل يعلو

يحطه الهول رمى به "طهمان"

تبقى على الأزمان شديدة الأركان

ما قادها "طهمان"   وسادها "طهمان"
الجان فى الأرجاء والأكوان
هم سحقة الأعداء لا مهرب
هم سادة الأجواء والقيعان
سلطانهم "طهمان" لا يغلب
تبقى على الأزمان   شـــديدة الأركان
ما قادها "طهمان"   وسادها "طهمان"
"ينصرف الحرس"

طهمان : فى القصر أشتم ريحا
من ريح أولاد آدم
فمن يكون ؟

الفتيات : فتى

طهمان : هـــــــه
فتى من الأنس قائم
الأرض سوف تذرى

الفتيات : عماه

طهمان : سحقًا لآثم

الفتيات : عماه

طهمان : أصمتن

الفتيات : ضيف
فى قبضة الموت قادم

طهمان : مهما يكن ، أين يخفى
تالله لست براحم
ما أحسم الحسم إلا

حطم لعظم الجماجم

بتر وفصم وقصم

للأنس أولاد آدم

الفتيات : يا عم ، عماه عفوًا

ما غير عفوك عاصم

لولا المجوسى ما قد

أمسى الفتى وهو راغم

طهمان : لولا المجوسى ! ماذا ؟

الفتيات : نعم فكم هو ظالم

يا عم ، عماه عفوًا

ما غير عفوك عاصم

طهمان (بعد تردد)

فليبق فى القصر لكن

وطيب عهده دائم

"يخرج طهمان حيث تتبعه الفتيات ثم يدخل حسن وبصحبته دنيا التى تحمل فى يديها حزمة من المفاتيح".

دنيا : سنبرح وأسفا .. راحلات

عن القصر فى غيبة يا حسن

حسن : وابقى وحيدًا !

دنيا : عسى نلتقى

هنا بعد غيبتنا فى الوطن

(تسلمه المفاتيح)

لك القصر ما فيه من بهجة

ولكن أطعنى ولا تسألن

ستغريك من غرف غرفة

حذاريك من فتحها يا حسن

(مشيرة إلى غرفة فى اتجاه ما)

حذاريك من هذه .. هذه

حذاريك من فتحها يا حسن

حسن : إليك من العهد ما شئته

وأنى على حفظه مؤتمن

دنيا : مجالاً سعيدًا .. إلى أن أعود

"نخرج وتتركه وحيدًا"

(ستار)

المشهد الثانى

"غرفة فى قصر جبل السحاب . الضوء معتم والستائر داكنة مسدلة على الجدران . فى الجانب الأيمن سرير واطىء فوق منصة ، يرقد عليه حسن مريضًا . وعلى الجانب الأيسر منه وسادة عالية.

والمنظر يحده من أطرافه الظلام الذى يبرز من أعماقه أطراف الستائر وأجزاء من جدران وأعمدة معتمة . وفى السقف حلقة سوداء عريضة تتوسطها فجوة سوداء".

"الجو يخيم عليه لغز عميق"

(يسمع صوت دنيا من الخارج)

دنيا : آنى أتيت يا حسن

ربأه أين قد ذهب

أنا هنا .. أخى حسن

تراه كيف لم يجب !

(تدخل)

أخى .. أراك عليلاً

حسن : أختاه دنيا .. أجئت ؟

دنيا : بل كيف أنت .. أجبنى

حسن : وهنت منذ رحلت

دنيا : وأى داء تراه

حسن : داء عسير دواه

اختاه كم أنا عاص

على العهود جنيت

فتحت مغلق سر

ومن فضولى غويت

دنيا : أخى لتهدأ فانى

عفوت عما اتيت

ولا تحط أخواتى

علما بما قد رأيت

حسن : رحماك بى .. ساعدينى

دنيا : وعدت فيما ابتغيت

" تسمع أصوات باقى الفتيات من الخارج "

واحدة : أين الفتى ؟

أخرى : أين حسن ؟

ثالثة : نادى عليه

رابعة : يا حسن

" يدخلن "

الفتيات : رباه ! ماذا دهاه؟

دنيا : داء به

الفتيات : وأساه !

وما دواعيه

دنيا : شوق

الى رؤانا براه

الفتيات : يالطفه .. ياالهى

من حبه ووفاه

ها قد أتينا اليه

وهل نحب سواه

حسن : الحب لحن اذا ما

ساءلت عنه الطيور

تقول أن التآخى

معنى شفيف عطور

الفتيات : أختاه أحنى عليه

وعنه نحى الهمود

سنفتدى فى الروابى

عسى بصيد نعود

" يخرجن "

حسن : دنيا لأنت عزائى

فى محنتى ورجائى

تكاد لوعة حبى

تبكى الحياة فنائى

دنيا : لتطمئن فأنى

أفدى رضاك بروحى

حسن : ماذا عساه لديك

من بلسم لجروحى؟

دنيا : فلننتظر يا رفيقى

فى قابل الأيام

من مثل هذا العام

(ستار)

الفصل الثانى

"شاطىء البحيرة" البحيرة زرقاء رائقة المياة ، فى وسطها بضعة جزر صغيرة كالأحراش العائمة ..خلف البحيرة سفوح على جانبيه أشجار ضخمة بها زهور وثمار كثيرة توحى بالخصب والجمال . وفى وسط الأشجار على الجانب الأيسر بين الأشجار التى تحتضنها .وهى عبارة عن أربعة أعمدة وقبة ذات نقوش عربية.وفى جانبها المقابل سلم آخر يفضى إلى البحيرة" .

(يدخل حسن فى بطء وتردد)

حسن : ها هنا بالأمس غنى

بين أحضان البحيرة

سرب طير كم تثنى

نافثا فى الماء سحره

بين ماضى،بين آت

بت لا أهوى سواها

حلوة صابت سهام ال

سحر قلبى من صباها

حين رفت،هفهفت رو

حى شذى صبا حواها

منذ عام طال كالما

رد يأبى أن أراها

منذ عينى قد رأتها

مرة ما من سواها

هذه العين التى تب

كى ومازالت تراهما

صرت قلبا مضيعا

وغراما وأدمعا

أين لى من فؤادها

ما فؤادى له دعا

شغفتنى فليتنى

كنت منها الرضا ..معا

"يشعر بحركة خفيفة من بعيد فيسارع بالاختباء خلف شجرة ضخمة"..

"تدخل وصيفات الطير وهن يقفزن من مكان لآخر فى خفة ورشاقة ثم تتبعهن الأميرة بدر البدور بعد أن تتأكد من خلو المكان".

بدر البدور : إلى المنى إلى المنى

إلى النعيم والهنا

هنا بحيرة لنا

لم تتسع لغيرنا

إلى المنى إلى المنى

الوصيفات : هيا بنا هيا بنا

حسن : (من مخبئه مخاطبا نفسه)

سبا العيون سحرها

سبا الفؤاد خطرها

وصوتها وثغرها

وجيدها وشعرها

بدر البدور : عنكن ريش الأجنحة

آلامها مبرحه

عن حرها مروحه

لمهجتى مسرحه

فاخلعنها مثلى أنا

الوصيفات : هيا بنا..هيا بنا

(يخلعن الأجنحة)

حسن : نار سرت فى القلب نار

وخلفته فى دمار

إلى متى بى انسحار

من حسنها..طل يا انتظار!

بدر البدور : الى المياه بارحه

وبينهن سابحه

وفوقهن صادحه

وتحتهن سارحه

فمن هنا إلى هنا

الوصيفات : هيا بنا..هيا بنا

"ثنائية"

بدر البدور :		حسن :	
حلوة أنا	حسنها بهر		
فى بحيرة	ماؤها درر	حلوة بها	قلبى أكتوى
يا لنشوتى	أيها القدر	يا للوعتى	آه للجوى
قد وهبتى الـ	ريش فى الصور	بضة الصبا	عودها أستوى
ومنحتنى	موطنى العطر	مغرم بها	عاشق هوى
موطن الطيو	ر الذى سحر	ويح خافقى	ضاع فى الهوى
وحفظته	من بنى البشر	....	
ظل طاهرا	خالص الأثر	يا أميرتى	ضعت فى الهوى
عز خالقى	جل من فطر	وعلى الضنى	حبى أنطوى
يا لصورتى	فأقت الصور	ويل ظامئ	منك ما أرتوى

بدر البدور : فى كل عام رحلة

نعيمها بنا اكتمل

إلى البحيرة التى

من مائها نبع الأمل

والشوق لاه بيننا

حسن : توا سأخفى ريشها

ولن يكون ذا السفر

مالم تحز جناحها

لم تستتر ولم تطر

أين لها منى المفر

رقصة الباليه

" حسن يسرق الريش ويخرج أثناء الرقص"

" تبحث كل الفتيات عن ريشهن ويلبسنه فيها عدا بدر البدور التى لا تعثر على جناحيها " .

بدر البدور : (فى انفعال متزايد)

أين ريشى أين ريشى

يا بنات الطير ريشى ؟!

الوصيفات : عله بين الروابى

عله بين الشجر

عالقا فى غصن بان

أو حواليه الثمر

بدر البدور : أين ريشى أين ريشى

يا بنات الطير ريشى ؟!

الوصيفات : عله بين الروابى

عله بين الشجر

عالقا فى غصن بان

أو حواليه الثمر

بدر البدور : أين ريشى أين ريشى

يا بنات الطير ريشى

الوصيفات : ويحها ... ويحها

ياله من قدر !

ويله ... ويله

سارق الريش فر

بدر البدور : أيا بحيره أيا سماء

أيا شجيره أيا هواء

من سارق الريش فى الخفاء؟!

الوصيفات : ويحها ويحها

ياله من قدر

ويله ويله

سارق الريش فر

بدر البدور : أيا جماد أيا حجر

أيا وهاد أيا زهر

من فر بالريش واستتر ؟!

الوصيفات : ويله ويله

سارق الريش فر

الوصيفات : (بعد حين)

الوقت أمسى علينا

ومنتهانا بعيد

بدر البدور : أرحلن واقبلن نحوى

بثوب ريش جديد

الوصيفات : عز الوداع ولكن

اليك حالا نعود

" يخرجن "

بدر البدور : يا حسرتى وانينى لريشى المفقود

قد كنت الهو واشدو بلحن قلبى السعيد

وضاع ريشى واها لقلبى المفئود

الآن أمسيت وحدى غريبة فى وجودى

سلبية من جناحى أسيرة فى القيود

ضريعة فى هوان ووحشة بعد عيد

من لحظة كان صدحى يشيع حولى خلودى

أميرة لا أبالى مليكة فى نشيدى

والآن ذلى بقيدى من ريشى المفقود

"تتهار"

(ستار)

الفصل الثالث

المشهد الأول

(فى أرض الطيور)

" فى الصدر يبدو البحر المائج ، وعلى الجانبين أشجار ضخمة محاطة بأحراش كثيفة . ومن أعالفى الأشجار تتدلى كتل خضراء وفروع معقدة جرداء. ولكن الشاطىء منبسط ناعم تتناثر عليه بقايا حطام سفن غريبة وبقايا هياكل بشرية . من خلال الكتل الخضراء المعلقة فى الفضاء تتسلل أشعة الشفق بألوانها الجذابة .

(يدخل حسن البصرى فى ثياب بالية ممزقة)

حسن : سفر أوهن روحى آه مما بى آه

ايه يا أرض الطيور هل ترى فيك الحياه

جئت

(يسمع صوت بوق)

ويحى ! صوت بوق أى هول ياتراه

أين أمضى ! يالخطبى كيف بالله النجاه

(يختبىء خلف أحدى الأشجار .. ثم تمر فرقة من حارسات الحدود)

(حسن يعود للخروج من مكمنه بعد أن يتأكد من خلو المكان)

حسن : جئت لكن ما عسانى فاعل والفكر تاه

ياإله الكون الهمنى بمنحى واتجاه

لكان الأرض مادت بى وأودت بالحياه

(بعد برهة)

ليت شعرى ما أرى طيف تبدى .. من عساه ؟!

هل ترى أوليه أمرى ليس مأمونا حماه

سأولى الفرار

(يسمع صوت قائدة حارسات الحدود من الخارج)

القائدة : ما أرى ! ... من أرى

قف! ... والا الدمار

(تدخل القائدة تتبعها الحارسات)

القائدة : أيقين بدا

رجل بيننا ؟!

(تهم بطعنه بالحربة)

فأجرع الموت

حسن : لا .... رحمة

ذا محال !

القائدة : لن ترى النور

حسن : بل أمهلى

القائدة : بل وبال

حسن : أن يك الموت حتما

وقد حان حينى

أمهلينى أذن

لحظة واقتلينى

القائدة : ما عسى تبتغيه ؟

حسن : كل ما أبتغى من حطام الزمن

طيرة هاهنا كبدتنى المحن

خبريها اذا نوهت عن حسن

أنه جاءها من حنايا الوطن

وهو فى ارضها الآ ن ميت دفن

القائدة : أنت تهذى

حسن : ورب السما ذا يقين

القائدة : من عساها ؟

حسن : هى بدر البدور

القائدة : أيه ؟! بدر البدور :

حسن : أترانى بها ألتقى ؟

القائدة : بل محال

أن زوجك فى سجنها بئس حال

ولدى الملك الفصل حيث الوبال

جئت تسعى وللموت لا للمنال

حسن : (يداهم بالحقيقة المرة)

ارتحالى الطويل لهذا المآل؟!

القائدة : يودع القيد .. قدن الفتى .. لاجدال

(يخرج مكبلا وسط صفين من الحارسات)

(ستار)

المشهد الثانى والأخير
(قصر ملك الطيور)

" دوحة كبيرة تتوسط أشجارًا وظلالاً وأغصانًا وزهورًا وورودًا وثمارًا يتوسط ذلك جميعه وتحت الدوحة بالذات عرش الملك ، وعن يمينه وشماله طائران حارسان فاتنان ، أى حارستان فاتنان ، مدججتان بسلاحهما اللائق فى القاعة البستانية الملكية " .

"الأميرة بدر البدور تبدو على غير بعيد من يسار عرش الملك تنتظر محاكمته لها وهى مكبلة بالقيود . الملك لم يحضر بعد " .

بدر البدور (إلى نفسها وفى قيدها) :

هل يسجن الطير يا زمان !

ولى آنا القيد والهوان ؟!

أميرة الحسن والحسان ؟!

بريئة .. كيف بى أدان ؟!

أغرودتى وبراحى	قد ضاعتا .. لا رحمه
وباد شدو نعيمى	لم تبق الا الظلمه
يا نسمتى هل كلمه	تعود لى بالبسمه
هل تذكرين جناحى	ما عدت أذكر رسمه
عودى إلى بكونى	ولتذكرى لى اسمه

(تدخل القائدة والحارسات ويدخل حسن مفيدًا هو الآخر)

القائدة (إلى حسن)

إلى جوارها ذق القيود

لتنعما معا بلا حدود

(تنتحى جانبًا هى والحارسات)

حسن (لبدر البدور) :

أميرتى .. ليت روحى

قد أحرقت فى اللهب

من قبل مرآك ظلاً

مكبلاً بالخطوب

بدر البدور : إليك عنى .. لماذا أتيت ؟

حسن : عفوًا ازائى

لو أننى كنت أدرى   لمت قبل قدومى

فالموت أهون عندى   من منتهاك الوخيم

لما تناءيت عنى   وشئت ألا تؤوبى

أمسى ضميرى خجولاً   من مجتناى المريب

لما عشقتك كرهًا   فكنت غير مصيب

وبات قلبى هديما   وقلت للنفس ذوبى

حتى انسكبت شعاعًا   أرفض عبر الدروب

على المهالك أسرى   وفى الفناء دبيبى

حتى بكى الموت لما   درى بهول كروبى

وخلت ذلك شفيعًا   لديك يمحو ذنوبى

بدر البدور : كفى كفى يا شعاعى

ومشرقى فى غروبى

الآن أشعر حقًا

برح الهوى فى القلوب

حسن : بدرى .. منارى .. أحقًا ؟ !

بدر البدور : سل أدمعى يا حبيبى

(تنخرط فى البكاء)

كورس : من (الخارج)

يالأرض الطيور   لوثتها الشرور

بعد أن لم تكن   غير طهر ونور

لم يكن بيننا   قبل بدر البدور

من تهاوت إلى		رجل ذى فجور
يالتلك الأميـــ		رة ذات الغرور !
لم يكن هاهنا		قبل بدر البدور
من بزوج أتت		بين عار وزور
دنست أرضنا		يا بنات الطيور
لوثت مجدنا		بهواها الصغير
يالتلك الأميـــ		رة ذات الغرور !

(تعلن احدى الحارسات قدوم الملك)

طائر الأطيار		طائل الأسرار
نائل الابهار		نجمنا الملك

(يدخل الملك تتبعه الحاشية)

القائدة : (تحكى له القصة بعد أن يستقر على عرشه)
مولاى هاهما هنا بين يديك
فذلك الفتى الذى يدعى حسن
من بالأميرة استهام وافتتن
آتى إلى هلاكه وما فطن
آن الهلاك فى انتظاره كمن
والحكم لك .. ..

الملك : اذن فقصة الزواج
حقيقة لها رواج
هيا تكلم يا فتى
ما قصة الريش بحق ؟

حسن : مولاى أننى فتى
عشقاً غوى عشقاً سرق

لو صاحبتنى حكمة العشا
ق ما ذقت الغرق
بدر البدور هى الأميـ
رة والحياة لمن عشق
ما كنت الا رهن سحـ
ر للأميرة قد سبق
وتزوجت منى ولـ
كن كنت زوجاً من ورق
قد مزقتنى ثم فـر
رت تنشد الوطن ائتلق

الملك : وأنت يا بدر البدور
أحكى الذى كان يدور

بدر البدور : كنت التى أخذت على
مكر على أنا يجور
فخضعت للزوج الذى
فرض الزواج فتى جسور
وأفقت من دوامتى
وحسمت أمرى فى الأمور
حت أستعدت الريش وأسـ
ترددت أقدام النسور
زوجى المسافر غائب
لم لا أطير إلى الطيور ؟
وطنى الحبيب ولا حبيـ
ب سواه تعشقه بدور

حسن : فى أرضها .. أرض الطيور

ندمى على قلبى يثور !
هذا الأريج أعيش فيـ
ـــه وكنت نارا عدت نور
الموت يا مولاى لـــى !
والصفح عن بدر البدور !
الملك (إلى حسن) :
يا ذلك الفتى الذى حقا هلك
الموت ما سواه .. ما سواه لك
حسن : مولاى عدلا قد حكم
وليس فى العدل ندم
لم أقو أن أحيا حياتى .. حزنها
لما علمت !
وجأرت للأرض المحبة لحنها
لما حرمت !
أقسنا ألقى الموت أبرىء حسنها
مهما غرمت !
الموت يا مولاى لى
والصفح عن بدر البدور
بدر البدور : (وقد عز عليها هلاك حسن) :
لا .. لن تذوق الموت وحدك
لا .. ليس لى الا الممات
لن أستطيع العيش بعدك
من بعدك تلك التضحيات
ومعاً .. معاً أشتاق عهدك
آن الآوان .. ولا فوات
الملك : قائدتى .. ما الحكم عندى غير صفح عنهما
هيا أسرعى فأطلقى سراح كل منهما

يكفيهما ما عانياه وكل هول لاقياه

حسن : حلم ترى أم الحقيقة

واليأس كان من دقيقه

حقا فانه الاله

بلفتة منه رقيقه

بدر : سبحانه لدى علاه

أزجى إلى الحب رحيقه

حسن : الله شاءها حياه

موصولة بنا رشيقه

نادى على الحب أتاه

أشواقه لنا صديقه

بدر وحسن : معا معا إلى الحياه

فانها بنا عميقه

القائدة (للملك فى تردد)

مولاى .. هل تأذن لى

بصحبة للعاشقين

الملك (فى دهشة)

وما الذى يدعو لهذا

القائدة : انه ما بين بين

أن الزواج راقنى

والحب رائع .. فأين ؟!

الملك : فهمت يا ماكرتى

ذوقى الهوى .. لكن بعين

القائدة : أوشكت أمنياتى تجاب

بالحليل الذى أرتجيه

لا تول انتظر يا شباب

ما علينا فقد نلتقيه

شيع القلب عهد الحراب

بين حلمى وما نحن فيه

آه لابد للسلم باب

فيه للحب ما يرتئيه

فيه حلو الأسى والعذاب

لا عذاب العداء الكريه

ربـــــــــا

حسن

هكذا عاودتنا الحياة

يا فؤداى بعود الحبيب

نشوة لم تكن من سواه

ذق نعيمى بقرب الحبيب

شد ما ذقته من نواه

من جوى مستهام الوجيب

ليس وهما ولكن تراه

ملء عينى رجعا يجيب

يا منى القلب ظلى مناه

واستجيبى بأحلى النصيب

وأشيعى الهنا فى سماه

بعد طول الأسى بالقلوب

ان بدر البدور الحياه

وهى حولى السرور القريب

بدر البدور

أرقصت خافقى فرحتان

بين هذا اللقا والنجاه

ذا حبيبى وضىء الجنان

بعد ظنى بأن لن أراه

للمنى عد بنا يا زمان

واترك القلب بحظى مناه

وانسدل حولنا بالأمان

ذا حبيبى حوتنى يداه

لحظة العمر سحر الكيان

نشوة القلب أحلى هناه

كل شىء سوى الحب هان

وحبيبى وما من سواه

يا فتى القلب دمت المصان

يا أميرى ونفسى فداه

عيبـــــــة

القائدة

يا حب

يا أعذب الأغنيات

يا أجمل الأمنيات

.....

يا حب ..

أنت الذى كنت أجهل

وعنك بالعنف أشغل

وأنت أقوى وأشمل

.....

يا حب ..

عليك روحى تنادى

وأنت حولى غادى

إليك خذ من قيادى

تشابكا بالأيادى

الملك

كلنا اليوم هان سعيد

بالتقاء الفتى والفتاه

قد دنا كل قاص بعيد

فليسعنا خلود الحياه

هكذا شملهم من جديد

لاقتبال أوى منتهاه

كل يوم من اليوم عيد

يخلب اللب حلو بهاه

هل على الأرض هذا النشيد

غافلا عنه سمع العتاه

" كورس ختامى "

للحب أمنيات باقيات

يهمن بالقلوب مسكرات

من حازهن حاز خالدات

وعاش هانئا بكل آت

عش فى الهناء يا حسن

لأنها بدر البدور

لقد وفت كما وفيت والوفاء فى الطيور

عيشا معاً على الوفاء دائماً وفى سرور

في باحة التبات والنبات

ولتنجبا البنين والبنات

(ستار)

" تمت "

ثانياً
نحو أوبرا مصرية *

أدارها : د. عز الدين اسماعيل

اشترك فيها : جمال سلامة
فوزى فهمى
رتيبة الحفنى
كارمن زكى
صالح عبدون
نبيلة عريان

* ندوة مجلة الفن المعاصر، المجلد الأول، العدد ٣، ٤، ربيع وصيف ١٩٨٧.

تمهيد للتذكرة

من مقدمة د. مدكور ثابت :

* لماذا هذه الندوة .. فى هذا الملحق ؟

لقد هالنى ألا يأتى ذكر اسم كامل الرمالى وتجربته فى أول أوبرا مصرية "حسن البصرى" عند اجتماعنا فى ندوة (عام ١٩٨٧) بالأكاديمية ، جمعت حول المائدة من المتخصصين ، مَنْ أستغرب اليوم من عدم ذكرهم للتجربة طوال استعراضهم للمشكلة والنقاش حولها فى تلك الندوة التى عقدناها للنشر بعوان "نحو أوبرا مصرية" .. وذلك على الرغم من أهمية كل مادار فيها بهذا الصدد .. حتى إننى كلما فكرت فى الاقتطاف منها فى تقديمى هذا للاحتفال تجربة كامل الرمالى، وجدت نفسى أنقل مطولاً فى كل مرة ، وبما يقطع تواصل الحوار، ربما بسبب أهميته كله.

وقد راحت تدور كل الأحاديث فى هذه الندوة، دون أن يأتى ذكر اسم الرمالى وتجربته فى حسن البصرى ، ولو فى مرور عابر على سبيل المعلومة، بل الملفت للنظر أن ثمة أسماء لامعة - فيما بعد - قد شاركت فى إنجاز هذه المبادرة الريادية المبكرة ، ومنهم - مثلاً - حمدى غيث، المشرف المسرحى على العرض، وقائد الأوركسترا أحمد عبيد ، قائد فرقة أوبرا القاهرة، فكيف لا يأتى ذكر هذه التجربة - تأريخًا - حتى عند العرض لحياة أمثال هؤلاء النجوم ؟

فالجدير بالذكر هنا ما يرصده لنا "أفاكيان" عن برنامج الليلة التى تضمنت عرض "حسن البصرى" :

"تمت الحفلة فى موعدها ، فى ٢٦ إبريل ١٩٥٦، بقاعة أيوارت . وقد ملأ الجمهور ثلثى مقاعد القاعة الكبيرة، مما يدل على اهتمام الجمهور المصرى بالموسيقى الرفيعة وشوقه إلى استماع موسيقى متطورة من تأليف مصرى . وكان البرنامج كما يلى :

الجزء الأول :

- السيمفونية الأولى (الريف المصرى).
- كورال (أغانى إفريقيا) ، شعر محمد الفيتورى.
- سيد بسيونى (تينور) ، أحمد عبد الرازق (باريتون)، وكورال وأوركسترا.

- أغنية (يا إسكندرية)، شعر ألفريد فرج.

أميرة كامل (ميتزو - سوبرانو) والأوركسترا.

- أغنية (البدر الحزين) ، شعر محسن الجوهرى.

يوسف عزت (تينور) والأوركسترا.

- الفصل الثانى من أوبرا (حسن البصرى) ، شعر محسن الجوهرى.

يوسف عزت (حسن البصرى) ، نهاد توفيق (بدر البدور) ، كورال وأوركسترا.

إخراج : حمدى غيث

مصممة الباليه : مدام نيكولز

تدريب الأصوات : مانيلاس فافيادس

القيادة : أحمد عبيد

وكان ألفريد فرج قد تولى التنظيمات الإدارية ، والتسويق ، وتوزيع الدعوات.

وهكذا ، تصبح (حسن البصرى) أول أوبرا مصرية تقدم بإخراج مسرحى، ويصبح الفنان القدير حمدى غيث أول مخرج لأوبرا مصرية".

هكذا تطالعنا الأسماء التى لا بد أن تستدعى التأريخ ، ليس لتجربة الرمالى وحدها؛ وإنما لليلة كلها ، "وكادت أوبرا (حسن البصرى) تتعرض للنسيان إلا أن الكاتب الشهير ألفريد فرج - وقد كان من مشجعى حفلة ١٩٥٦، ولم يبخل بجهد فى سبيل إنجاحها - كتب بعد مرور ٢٧ عامًا من الحدث (عام ١٩٨٣) مقالة طويلة عن (حسن البصرى) يسترجع فيها ذكرياته، ويحاول إحياء الحدث وتأكيد أهمية الأوبرا . ونظرًا للتغيرات الاجتماعية والفكرية التى حدثت فى مصر، وفى غياب الانفعالات المباشرة الناجحة عن الحفلة ، كان يحاول أن يجد سببًا لمواقف المعارضة آنذاك".

ألم يتذكر واحد من هؤلاء القمم المشاركين فى هذه الندوة ، ولو تجربة المعاناة ذاتها ، حتى باعتبارها - من وجهة نظر البعض - فشلا ، مثلما هى الحال دائمًا إزاء كل أعمال الريادة الصادقة ؟ .. مع الأسف لم يرد اسم كامل الرمالى أو تجربته طوال هذه المناقشات ، رغم أهمية هذه الندوة ، حيث - ورغم هذا

النسيان عبر سياقها- نعترف أن كل ما جاء بها ، إنما يلقى الضوء على أهمية ما أقدم الرمالى على تقديمه فى هذه التجربة ، على الأقل من الناحية التاريخية ، الأمر الذى رأيت معه ضرورة أن نضم نص هذه الندوة على هيئة ملحق ، بنفس ما نشرناها عام ١٩٨٧ فى مجلة "الفن المعاصر" التى كنت حينذاك مديرًا لتحريرها .. على أن نؤكد هنا إشارتنا هذه حول عدم ذكر تجربة الرمالى .. مع أن التعرض لها يرتبط ارتباطًا وثيقًا بكل ما ورد من مناقشات فى هذه الندوة الهامة، التى تعكس بدورها كل الأسئلة ، بل الاجتهادات التى ما زالت تدور فى أذهاننا جميعًا حتى اليوم ، مما يمنح بالتالى كل الأهمية لاحتفالنا بتجربة أوبرا "حسن البصرى" للموسيقار كامل الرمالى ، وربما لا يمنعنى أيضًا من العرض هنا لمحاور هذه الندوة ، إضاءة لتجربة الرمالى.

هذا، وإن كانت الأمانة تقتضى عدم القسوة على مناقشات الندوة إلى هذا الحد ، بدليل أنه لم يتم التعرض أصلاً لتجارب أخرى لاحقة فى فن الأوبرا مصريًا ، وربما لا ينفى من ناحية أخرى أهمية الندوة كما ذكرنا.

د. مدكور ثابت

٢٠٠٦

عز الدين إسماعيل :

أرحب بكم فى مستهل ندوتنا هذه، التى نرجو فيها أن نتداول التفكير حول قضية تفرض نفسها علينا اليوم فرضًا ونحن على أبواب افتتاح دار الأوبرا الجديدة؛ ألا وهى قضية الأوبرا المصرية، والكيفيات التى يمكن أن تحقق لنا أوبرا مصرية لحمًا ودمًا، دون أن تعزلها خارج إطار الأوبرا العالمية.

إن فن الأوبرا ليس جديدًا علينا ، فقد عرفناه منذ أكثر من مائة عام ، وعرفنا بعض التجارب المصرية الأولية فى هذا الفن ؛ ولكن لعله قد آن الأوان لأن نواجه الموقف مواجهة حقيقية ، تمهد لظهور الأوبرا المصرية على نحو أوفى وأكمل.

ولما كان الأستاذ صالح عبدون قد عمل مديرًا لدار الأوبرا القديمة ، فإنه قادر على أن يضع أمامنا خلفية تاريخية تنير لنا الطريق إلى ما نحن بصدد تداول الرأى فيه.

صالح عبدون :

فى عام ١٩٧٨ جلست مع الدكتور رشاد رشدى ، الرئيس الأسبق لأكاديمية الفنون، وكنت وقتها رئيس قطاع الأوبرا ، وصرحت بأنه يجب أن نجتمع ونقرر استحداث قطاع إنتاجى بالأكاديمية - ولو لمرحلة من الزمن - ليضم كل الأجهزة الفنية القائمة فى وزارة الثقافة. ولابد أن تقوم بهذا الدور الإكاديمية على وجه التحديد ، وإلا ستظل الجهود متناثرة لا تؤدى إلى شىء.

وإنما يرجع ذلك إلى أن الأوبرا فن مركب، ومجهد فى الإعداد ، ومكلف فى تقديمه ، يقوم على عناصر فنية أساسية. يحظى كل منها بأهمية خاصة . ويحتاج هذا الفن - لكى ينمو ويترعرع - إلى مناخ ثقافى عام ، يكون قادرًا على استيعابه والتمتع به؛ وذلك في ظروف استقرار اجتماعى مناسب، وفى ظل قيادة ترعاه متى بلغ المجتمع درجة من النضج والتفتح . وأراد البحث عن الأفضل .

والعناصر المكونة لهذا الفن متعددة ، ولكنها تتفاعل فيما بينها فى إطار مرحلتين من مراحل الخلق والإبداع : المرحلة الأولى هي مرحلة الإنشاء ، والمرحلة الثانية هى مرحلة الأداء . فى المرحلة الأولى تختار القصة المناسبة ، ثم يصوغها شاعر فنان ، ثم يلحن النصوص موسيقار شاعر واسع الخيال. وفى المرحلة الثانية نجد العزف الموسيقى والغناء بشعبتيه (المنفرد والجماعى) ،

والغناء الإلقائى ، ورقص الباليه (عند الاقتضاء) ؛ كل ذلك فى إطار من الفنون التشكيلية ، والحركة المسرحية ، يتولاه مخرج متعدد المواهب والقدرات.

وكل واجب من هذه الواجبات تؤديه وحدة من الوحدات الأكاديمية المختلفة. وتتوقف النتائج النهائية لهذه الجهود على مدى الجودة والإتقان فى كل نشاط على حدة، وعلى التنسيق بينها جميعًا فى دقة متناهية.

ومن أجل الوصول إلى هذه الدقة والتوافق والتكامل بين مكونات هذا الفن، كان بعض الأعلام فى تاريخ فن الأوبرا يكتبون بأنفسهم النص الشعرى ويلحنونه، ويضعون له الموسيقى مثل فاجنر فى ألمانيا ، و "إنريجو فويتو" فى إيطاليا . وقد لجأ "فيردى" إلى الأخير فى كتابة نصوص لبعض أوبراته، مثل "عطيل" و"فولستاف".

وإذا رجعنا إلى محاولات استحداث هذا الفن فى مصر فإننا نجد أنها ترجع إلى القرن الماضى، ولكنها كانت مجرد آمال، نظرًا للقصور فى تصور الشكل الكامل للأوبرا بعناصرها المختلفة . فمثلاً فى عصر الخديوى إسماعيل ترجمت أوبرا "عايدة" ، ثم أوبرا "نورما" ، إلى اللغة العربية، وعرضت على الخديوى فكرة تقديم الأوبرا المعربة، ولكن لم يكن هناك جواب عن سؤاله عن الأصوات المصرية التى ستقوم بالأداء ، فالمسألة ليست مجرد ترجمة.

ويكرر هذه التجربة فى الربع الأول من القرن العشرين سلامة حجازى ومنيرة المهدية فى أوبرات "عايدة" لفيردى ، و"كارمن" لبيزيه ، و"الأفريقية" لمايربيير ، ولكنها كانت أعمالاً لا علاقة لها بالأصل إلا فيما يتعلق بالقصة والنص الشعرى المترجم. وهذه التجارب لا يمكن أن تعد تجارب مصرية رائدة. إلى أن جاء سيد درويش ليشهد - كغيره من سابقيه ومعاصريه - بعض العروض فى المواسم الأجنبية ، التى كانت تقدم فى القاهرة والإسكندرية. ولعله كان أكثر وعيًا وإدراكًا لمكونات هذا الفن. فانطلق بموهبته ، وبما تيسر له تحصيله من علوم موسيقية، وبما كان متاحًا له من الفرق المحلية فكتب الأوبريت ، وترك لنا رصيدًا منها فى تراثنا الموسيقى.

وربما جاءت أعماله هذه متأخرة عن موعدها مائة عام، لو عرفنا كيف كان حال الموسيقى التى تعينه على تجاربه وقتئذ. فقد كتب المؤرخون الفرنسيون عن مدرسة الموسيقى التى أنشأها محمد على باشا فى معسكر الجيش بالخانكة ، وما بلغه العازفون فيها من مهارة فى العزف. وكان وصف المؤرخين لمهارة العازف

المصرى فى عزف الموسيقى الأوروبية مدهشًا للغاية. ولكن القضية فى تصورى قضية المؤلف الموسيقى. وقد انتقد هذا كلوت بك، وقال إنه ربما كانت هذه الموسيقى أكثر جدوى لو أنهم جلبوا لها من المصريين من درس الموسيقى العربية ، ليؤلف منها ومن الموسيقى الأوروبية التى يعزفونها فى مدرسة الموسيقى ، موسيقى جديدة ، توافق أذواقهم ؛ موسيقى مصرية قائمة على النظريات العلمية الأوروبية. ونرى أن العازفين كانوا قد وصلوا حقًا إلى مستوى العزف بالأوبرا فى العروض الأولى لأوبرا "عايدة" ، بقيادة أبو الخير أفندى، طبقًا لما سجل فى برامج الحفلات وقتئذ.

وإذا قارنا الآن بين الماضى والحاضر فى ضوء ما تحقق لمجتمعنا الآن من منجزات فنية وثقافية طوال ثلاثين عامًا مضت ، فإننا نجد أن الأمر لم يعد يحتاج إلى معجزات كى نحقق اليوم عملاً له مستواه . وكل ما فى الأمر أن المسألة تتطلب مراجعة أمينة لما بين أيدينا من عناصر فنية، وتدبير ما نحتاج إليه، مع تيسير السبل أمام المسيرة ، فى ضوء ما سبق لها أن حققته من إنتاج ناضج.

وقد مرت حقبة زمنية يفترض أن تكون معاهد الأكاديمية قد حققت خلالها رصيدًا مناسبًا من خريجيها. وكذلك فإن هناك الآن عاملاً جديدًا سيكون له أثره فى دفع هذه الجهود، وهو قيام دار تجمع أسرة الأوبرا والموسيقى ، وهى الدار الجديدة للأوبرا . وقد حرمت هذه الأسرة من هذه الدار مدة تزيد على خمسة عشر عامًا، لابد أن تكون قد أثرت فى درجة صقلها على نحو ما . ومما لاشك فيه أن المناخ الجديد سيكون له أثره فى ظهور الجهود المنشودة.

على أنه لن يتم خلق الإنتاج الفنى المطلوب بقرار ، وإنما الواجب هو تهيئة أحسن الظروف ليخلق الفنان ، ووضع كل الإمكانات أمامه لتيسير مهمته. وهذا يتطلب تنسيق الجهود بين مختلف قطاعات الوزارة.

هذا هو تصورى لحجم الدور الكبير الملقى على عاتق وزارة الثقافة لخلق مثل هذا النشاط وتطويره ، والوصول به إلى غايته ، فى إطار الدار الجديدة.

وفى تصورى أن الأكاديمية لا تشعر بالمسئولية الكاملة فى هذا المجال لأنها ليست لها علاقة عضوية بقطاع الإنتاج ، وهو أوركسترا القاهرة السيمفونى ، وفرقة الكورال ، وما إلى ذلك ... ومن الممكن أن أسأل بصراحة : هل فى استطاعة معهد الباليه أن يقدم الآن باليه "باختشى سراى"، الذى قدمته منذ

عشر سنوات !؟ وهل بإمكان معهد الكونسرفتوار أن يقدم عازفين لأوركسترا القاهرة السيمفونى؟!

ولكى نكون عمليين يجب أن تحاسب الأكاديمية نفسها، ويجب أن يكون لديها الجهاز الإنتاجى الخاص بها، وتكون هى المسئولة فى الدولة عن هذا العمل. فالدولة أنشأت هذه المعاهد بكل صعوبة ، وكان هناك هجوم عليها فى الصحافة والبرلمان. وكان للدكتور ثروت عكاشة معارك مع وزارة المالية، وبذل عبد المنعم الصاوى جهودًا مضنية مع وزارة الأوقاف للحصول على الخمسين فدانًا التى بنيت عليها معاهد الأكاديمية . هذه كلها مسائل لابد أن تنتهى اليوم إلى إسناد المسئولية كاملة إلى الأكاديمية ، وهى المسئولة عن الحقل الفنى المتطور فى مصر.

فالأكاديمية تربى أجيالاً من الفنانين ليكونوا على استعداد لأخذ دورهم فى الحقل الفنى ، ولكنهم يخدمون جهات أخرى. فبعض الناس هاجروا إلى الخارج ، وهم يتقاضون مبالغ كبيرة، تحت زعم "كم ستعطوننى فى مصر؟" .

وعندما كنت مديرًا للأكاديمية المصرية بروما قرأت فى الجريدة خبرًا عن فرقة الباليه الإسرائيلية ، وإذا بى أجد أن المحرك الرئيسى (الدينامو) للفرقة هو رضا شتا المصرى . فقمت على الفور بنقل هذا الخبر بصورة رسمية إلى رئيس أكاديمية الفنون المصرى.

ومثل آخر : كيف يعزف الأستاذ حسن شرارة فى التليفزيون فى فرقة من الممكن أن يحل محله فيها عازف يقل مستواه عنه كثيرًا ؟ والمعروف أن حسن شرارة قد اشترك فى مسابقة تشايكوفسكى الدولية بموسكو، وأتم دراسته العليا هناك . وكذلك الأستاذ جمال سلامة المؤلف الموسيقى كان من الممكن أن ينتج لنا أعمالاً أكاديمية محددة، ولكنه انجذب إلى السوق، ولجأ إلى الإنتاج السريع من أجل المناسبات ، فى حين أن المعروف عن المؤلفين غير ذلك فعندما طلب إلى فيردى أن يؤلف نشيدًا بمناسبة افتتاح قناة السويس ، وافتتاح الأوبرا رد قائلاً: "ليس من عادتى أن أكتب موسيقى للمناسبات" .

وأنا لا أطالب رئيس الأكاديمية بمحاربة هؤلاء الذين يعملون فى غير أماكنهم، ولكنى أطالب بوضع هذه الحالات فى الصورة ، والتفكير فى الحد من هذا الاتجاه فى المستقبل. فالعازف الجديد سيجد نفسه فى أسرة وسيجد العيون مصوبة إليه ، وعند ذاك لن يكون حرًا فى أن يعزف هنا وهناك.

إن المخـرج المصـرى الذى سـيخـرج الأوبرا فى يوم من الأيام لابد أن يكون مخرجًا مسرحيًا له دراية بالموسيقى . والمؤلف الموسيقى الذى سيكتب الأوبرا لابد أن يكون قد درس المسرح . ولابد أن يكون كاتب القصة شاعرًا فنانًا ؛ فأول سطر قرأته فى أوبرا "عايدة" فى النص الأصلى بمنزل فيردى ، شطب عليه فيردى: وكتب جملة من عنده بدلاً من كلمات الشاعر.

وفى المراسلات المتبادلة بينهما نجد أن فيردى كان يعايش فكرة المسرح. إذن فلابد للأكاديمية أن تنمى حس المخرج الذى لديه ميول موسيقية . وفى هذا الصدد أود أن أوضح أننى قد لاحظت أن هناك تدهورًا فى فرقة الكورال ، ومن الضرورى أن تتدارك الأكاديمية هذا الأمر ، فالكورال فى أوروبا يغنى فى الكنيسة منذ مئات السنين إنهم دائمًا فى حالة استعداد. ومن السهل تكوين فرقة للكورال تصلح للأوبرا . وهذا غير موجود لا فى تقاليدنا ولا فى ثقافتنا ولا فى شعائرنا الدينية.

وقد لاحظت ، عندما كنت فى زيارة رسمية لأكاديمية الموسيقى بڤيينا ، بدعوة من عميدها ، وفى أثناء حضورى إحدى بروفات الطلبة ، وكان المايسترو يوسف السيسى طالبًا هناك ، أن كل تلاميذ الكونسرفتوار يغنون فى الكورال فى بعض برامج الأكاديمية.

وهنا أقول : ليتنا نقتصر على طلبة الأكاديمية وخريجيها فى البرامج الفنية التى تقدمها الأكاديمية، وتقوم على الغناء الفردى والجماعى (الكورال) ، تمامًا مثلما فعلت الأكاديمية فى مهرجان الفيلم فى أسوان، الذى أحدث صدى كبيرًا فى البلاد.. ولماذا لا تكون هناك مسابقة فى العزف الموسيقى وفى الغناء تنظم فى كل عام ، وتخصص لها جوائز مالية كبيرة ومغرية ؟ إن هذا من شأنه أن يضمن التزام العازفين والمغنين الذين يدرسون بالأكاديمية ، وأن يكون حافزًا قويًا لهم.

كل هذا ممكن أن يتم لو التأم الشمل فى بيت واحد، وآمنا بالمسئولية الكاملة للأكاديمية عن النشاط الثقافى فى المبنى الجديد للأوبرا ، الذى يضم - إلى جانب القاعة الكبرى - قاعة صغرى تقدم فيها حفلات الريسيتال، وموسيقى الحجرة، والأمسيات الشعرية، واللقاءات الأدبية إلخ .. وأنا أرى أن هذا يدخل فى وظيفة الأكاديمية، كما أننى على استعداد لأن أقول بأعلى صوتى ، وإن اقتضت المسألة إجراءً ماليًا تقوم فيه وزارة الثقافة بنقل الدرجات الوظيفية

الخاصة بقطاع الموسيقى إلى الأكاديمية . وقد سبق لى أن قلت هذا للدكتور رشاد رشدى.

عز الدين إسماعيل :

فى حقيقة الأمر نحن شاكرون لهذه الروح فى توجيه الأكاديمية : ما كانت عليه، وما ينبغى لها أن تكون عليه. والدور الذى يجب أن تنهض به إزاء هذه المؤسسة الثقافية الضخمة كبيرة. ولعلنا - بشعور من هذه المسئولية ، ومن خلال هذا النوع من الإحساس بما يجب أن تقوم به الأكاديمية - نحاول أن نؤدى دورنا، ولا أقول أن نقحم أنفسنا ، وإن كان هذا المعنى واردًا أيضًا على المناخ الثقافى العام، الذى نعرف جيدًا إلى أى حد يفتح صدره لكل المحاولات الجادة ، وكل الرغبات الخيرة ، وما يصادف ذلك دائمًا من معوقات ، ومن التفاف حول الحقائق . ومع ذلك فنحن على الرغم من فهمنا لهذا المناخ ، وما يجرى فيه، فإننا نفرض لأنفسنا هذا الدور الآن. ونحاول - قدر المستطاع - أن نكرس جهودنا فى هذا الطريق ، أعنى تلك الجهود التى ربما كانت مبعثرة حتى الآن . ومفرقة فى معاهد الأكاديمية المختلفة . وإن كانت فى حقيقة الأمر تكون معزوفة متكاملة . لهذا وجدنا أن موضوع الأوبرا ، الذى علينا أن نواجهه الآن مواجهة عملية ، هو الطريق الذى يفتح لنا المجال لهذا النوع من التكامل بين العناصر الفنية المختلفة فى معاهد الأكاديمية؛ لأن الأوبرا - كما نعرف جميعًا - عمل يختلف عن كل الأعمال الفنية فى كثرة عناصره الفنية وفى الكفاءات اللازمة له، وفى تداخل هذه العناصر وترابطها إلى الدرجة التى يصبح فيها التوازن بين كل هذه الكفاءات من تأليف وموسيقى وغناء فردى وثنائى وجماعى وديكور وإخراج علامة مميزة، فأى تفاوت فى التوازن بين هذه العناصر يمكن أن يغتفر فى أى عمل مسرحى، إلا فى الأوبرا ؛ لأنها حساسة جدًا للمعايير الدقيقة ، التى تحكم دور كل عنصر من العناصر الداخلة فى تكوينها. لن تكون الموسيقى هى الهم الأكبر وينتهى الأمر ، أو يكون الغناء هو الهم الأكبر ونقول إن المسألة محلولة لأن لدينا مغنين، أو أن هناك مخرجًا على كفاءة عالية فى فهمه لمقتضيات المسرح ، وله حسه الموسيقى . إن عنصرًا من هذه العناصر لن يغنى وحده ولن يكفى، بل إن أى تفاوت فى مستوى الكفاءة بين هذه العناصر أيضًا سيحدث خللاً فى العمل الذى نحن بصدد القيام به.

وهذا طبعًا شىء معروف ، وهو الذى يجعل مهمتنا الآن مضاعفة الصعوبة؛ لأننا نريد أن نخلق التكامل أولاً بين هذه العناصر التى تباعدت طوال الوقت، وأن نصنع منها وحدة متكاملة بكل معانى الكلمة، ثم نجرب ذلك للمرة الأولى فى النهوض بهذا العمل الأوبرالى الذى نرجو أن ننجزه فى وقت مناسب.

على أن حل هذه المشكلات التى تراكمت مع مضى الزمن ليس بالعسير عندما تصدق النوايا. والمشكلة التى أعتقد أننا فى صدد فحصها الآن تتعلق بطبيعة العمل الفنى نفسه، الذى نحن مطالبون - من أنفسنا على الأقل - بأن ننهض به ونفكر فيما نسميه بالأوبرا المصرية. وأظن أنه من حقنا أن نفكر هذا التفكير ابتداء ، وأنه تفكير مشروع بلا شك ، لأننا طوال الزمن الماضى ، وطوال المواسم التى عملت فيها الأوبرا القديمة منذ البداية وحتى النهاية، كنا نقدم الأوبرا الغربية أو الأجنبية بصفة عامة. حتى عندما كانت الأوبرا تقدم مترجمة ، كانت ما تزال أوبرا أجنبية. ومع ذلك فالمسألة لا تتعلق بموقف من الأوبرا الأجنبية ، فالمؤكد أن العمل الفنى العالمى والإنسانى له وقعه وله ضرورته ، ولابد من أن نمارسه أيضًا . ولكن إذا طال الزمن بنا هكذا دون أن ندخل فى العملية إبداعًا وإنشاءً فهذا هو موضع النظر.

وبالنسبة للمحاولات السابقة - والأستاذ صالح عبدون قد أشار إلى هذه المحاولات - فمنذ القرن الماضى حتى العشرينيات من هذا القرن كانت هناك إرهاصات لإنشاء أوبرا مصرية. لكن من المؤكد أن كل هذه التجارب، سواء منها ما هو مترجم إلى اللغة العربية ، أو ما هو محاولة للدخول فى العمل الأوبرالى، ابتداء من المؤلف نفسه، فإنها لم تحقق ذلك المعنى الذى نقصده اليوم ، وهو أن تكون هناك أوبرا مصرية لحمًا ودمًا.

والآن لابد أن نحدد لأنفسنا الأوبرا التى نريدها مصرية. ماذا نقصد بالمصرية ؟ وهل يرتبط هذا الوصف بمجرد موضوع الأوبرا ؟ (أى بتأليفها) ، أم بلغتها ؟ أم موسيقاها ؟ وبشكل آخر إخراجها العام ؟ أى أننا نصنع قالبًا لهذا النوع من العرض يحقق معنى المصرية، وبأى معنى؟ أم هل نلتزم بالقوالب الأوبرالية العالمية ، ونحن نغنى أو نؤدى أو نلحن هذه الأوبرا ؟ هذه هى الأسئلة التى نحدد الإجابة عنها؛ ماذا نقصد بالمصرية؟

فوزى فهمى :

فى الحقيقة أشكر للأستاذ صالح عبدون هذه الحماسة المتفجرة، وإن لم تكن بجديدة علىّ . والحقيقة أن كلام الأستاذ صالح عبدون ينقسم إلى شقين: شق خاص بالتنظيمات الهيكلية والمادية ؛ وشق خاص بالتكامل الفنى.

وكما طرح أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل فإننا سوف نبدأ بمناقشة الجانب الفنى أولا ، وهو واضح من عنوان الندوة : "نحو أوبرا مصرية" . والموضوع المطروح ليس بجديد على تاريخ هذا الفن ، فقد اشتد الخلاف حول الشكل القومى للأوبرا فى القرن الثامن عشر فى أوروبا .

وقومية الأوبرا أمر لا يعتمد على الموضوع فحسب، وإنما هناك معايير أخرى هى التى تمنح هذا الشكل لونه القومى. فمثلا يقال إن الموسيقى التشيكية تعددت سماتها بعد ظهور العرض الأول لأوبرا "العروس المجدولة" . وهم يقولون إن كل شىء فى هذه الأوبرا تشيكى، ناهيك عن المناظر والملابس ، والموسيقى بوجه خاص. وكذلك كان الأمر فى روسيا ، التى كانت تعد منذ عهد بطرس الأكبر – من الناحية الموسيقية – ولاية إيطالية ، فقد كانت تستورد من إيطاليا حتى كتاب نصوص الأوبرا . حتى جاء "جلينكا" وألف أوبرا "حياة من أجل القيصر" ؛ وهى أول عمل وطنى قومى ، أو البداية الحقيقية لتاريخ الموسيقى القومية فى روسيا .

وإذن فطرحنا لقضية "نحو أوبرا مصرية" أمر وارد، وله نظائره عالميًا . وعلينا الآن أن نناقش هل ثمة صعوبات تواجهنا فى تحقيق هوية قومية للأوبرا ، وفى أى المجالات تكمن هذه الصعوبات أو التحديات إن وجدت ؟

نبيلة عريان :

متابعة لأسئلة الدكتور فوزى، أود أن أطرح بدورى نقطتين : الأولى تتعلق بالأوبرا بما هى وسط (medium) فنى ، هل هى جديدة أم قديمة فى تراثنا المصرى ؟ فنحن نجد بصورة أو بأخرى منذ قديم الزمان فى بلاد مختلفة مثل الصين أو الهند أو إندونيسيا أو أوروبا – نجد صورة من صور الدراما الملحنة، سواء كانت دينية أو غير دينية أو قومية.

وكذلك نجد فى تاريخنا المصرى حتى القرن التاسع عشر نوعًا من الدراما الموسيقية على نحو من الأنحاء ، مثل "القرة قوز" (الأراجوز) ، إذا تراءى لنا أنه

حكاية مغناة . إلى أن جاء القرن التاسع عشر وألّف سلامة حجازى "شمشون ودليلة"، ثم أعقبه داود حسنى ، وسيد درويش الذى ألّف الأوبريتات. ومن هنا بدأنا نتعرف الأوبرا بوصفها قالبًا (Form) فنيًا.

والأوبرا منذ نشأتها فى بداية القرن السابع عشر فى أوروبا لم تكن هى بداية التصور للمسرح الغنائى ، لأن المسرح الغنائى كانت له جذور فى بلاد مختلفة كثيرة. ولذا فلابد لنا فى مصر من أن نحدد الصورة التى يجب أن نعتمدها ، أى الشكل المقبول ، فقد ظهرت مثلاً فى التراث العربى منذ القرن التاسع عشر بعض الأوبريتات (أى الحوار الدرامى الذى تتخلله الموسيقى) ، والأغنية المسرحية، وإن لم تكن فى شكل حوارى منغم . لكن هذه الأوبريتات البسيطة التى وضعت ، وكذلك تلك الأغانى المسرحية ، لم يقدر لها أن تعيش.

والنقطة التالية التى أود الحديث أو التفكير فيها هى الأوبرا اليوم . وقد تحدث الدكتور عز الدين إسماعيل عن مختلف جوانب الأوبرا ، أو العناصر المشاركة فيها : كالباليه والإخراج إلخ . وهنا يجب أن نحدد : فى أى مرحلة نحن من مراحل تطور الفن الأوبرالى كما عرفه العالم منذ بدايات القرن السابع عشر حتى اليوم ، أى على مدى الثلاثمائة عام الماضية ؟ وهل نحن نفكر فى الأوبرا بمفهوم القرن التاسع عشر فى أوروبا ؟ أم بمفهوم الأوبرا الحديثة فى القرن العشرين حيث يمكن أن تقوم الأوبرا على فرد واحد أو أن تكون أوبرا سيكولوجية أو فلسفية ؟ وأيضًا فإن مفهوم الكورالات قد تراجع تقريبًا فى كثير من محاولات القرن العشرين. وهذا يتطلب منا أن نحدد هل نحن ثقافيًا وسيكولوجيًا واجتماعيًا على استعداد لتقبل أى مرحلة من مراحل الأوبرا ؟ أعنى المرحلة التى يمر بها المجتمع المصرى الآن ، وهل نحن وجدانيًا مواكبون للقرن العشرين، حقيقة ، أم أننا نواكب مجرد مظاهر هذا القرن، وأننا - لذلك - لسنا من ناحية التطور النفسى والوجدانى مواكبين له ؟ وقد نكون فى كتاباتنا الفلسفية أو فى مسرحنا مواكبين للقرن العشرين ، ولكن موسيقانا لا تواكب هذا القرن . ويدل على ذلك الأغنية المصرية . ومن هنا يتحتم علينا أن نفكر فى القالب (Form) ، أى الشكل المناسب للأوبرا الخاصة بنا ، ما أصلح القوالب للمسرح الغنائى المطلوب؟

ومن ثم فإننا نتساءل: ما المرحلة الوجدانية التى نمر بها الآن فى مصر، لكى نحدد نوعية الأوبرا التى نريد أن نكتبها؟

عز الدين إسماعيل :

هذه الأسئلة حقيقة مهمة ، وواردة فى التفكير ، وأصولية، وصالحة للانطلاق منها. ولكننا بطبيعة الحال لن نبدأ من بدايات مغرقة فى القدم، وإلا ربما كان هذا موضع بحث أيضًا ، بمعنى أننا إذا نظرنا إلى الأوبرات العالمية فى بلدان أوروبا مثلا ، فسنجد - بطبيعة الحال - مشكلات كثيرة حول مصدر الشكل الأوبرالى ومن أين تولد، وخلافًا حول بعض الجوانب يمكن أن ترد إلى المسرح الإغريقى نفسه ، لأن بعض المسرحيات ، كمسرحيات "إسخيلوس" و"سوفوكليس" و"يوريبيديس"، كانت تصحبها الموسيقى ، وكانت الدراما والموسيقى متلازمتين . وفى العصور الوسطى أيضًا ، كانت المسرحيات الدينية ، ومسرحيات الخوارق ، والسحر - وكانت تصحبها الموسيقى كذلك.

هذا يقال ، ولكن ليس مؤكدًا أن هذه الأشكال تمثل مصدرًا من المصادر التى رفدت فن الأوبرا.

فإذا لم نجد عندنا - لأننا لم نمارس النشاط المسرحى إلا مؤخرًا - لم نجد الدراما الموسيقية التى نقول إننا يجب أن نتطور بها ومنها إلى الشكل الأوبرالى ، فإن المسرح ليس هو المصدر المحتمل الوحيد ، بل يمكن أن يكون هناك - وهذا مطروح أيضًا - مصادر أخرى لفن الأوبرا فى البلاد الأوروبية غير هذين المصدرين ، أو ما يظن أنهما مصدران لهذا الفن.

ولذلك فالتفكير فى الانطلاق إلى أوبرا مصرية من معطيات فى الفن الشعبى المصرى بدهية لا يمكن أن نختلف عليها. إن الأوبرا فن تطور. وصحيح أنه أصبح فى غاية الرهافة والتركيب والتعقيد والتماسك والرقى على كل مستويات العناصر المشاركة فيه. ولكنه - آخر الأمر وأوله - قد بدأ تطوره من معطيات شعبية. فإذا صح هذا ، فهل نفكر - عندما نطالب أنفسنا بأوبرا مصرية - فى أن تكون تطويرًا لأشكال احتفالية مصرية شعبية، حتى نضمن بذلك "الشكل"؟ وهنا تأتى الإجابة عن التساؤل الثانى، وهو يتعلق بمدى قابليتنا وجدانيًا الآن وفى هذا العصر لشكل الأوبرا. هل نضمن أن تكون هذه الأصول الشعبية قادرة على أن تنفذ إلى وجدان المواطن اليوم عندما يذهب إلى دار الأوبرا ويشاهد هذه الأوبرا المصرية ؟ أم أننا نضيع وقتنا ؟ وقد يكون من رأى البعض أننا - بذلك - ندخل فى عملية تجريب لا نهائية ، قد تنجح وقد لا تنجح ، وأنه من الأولى أن نفيد من مكتسبات الإنسانية فى مجال الأوبرا ، وأن نبدأ من حيث يقف الناس ،

وليس بالضرورة من حيث انتهوا أو عند آخر ما وصلوا إليه . وذلك حتى لا نبذل جهودًا كثيرة فى عملية استقرائية لمعطيات شعبية قد تكون غير مألوفة آخر الأمر. هذان هما وجها التفكير فى تحديد : من أين تنطلق الأوبرا المصرية؟

رتيبة الحفنى :

فى الحقيقة إنه من أجل أن نكون عمليين لابد أن نرجع إلى التاريخ . وإذا نحن رجعنا اليوم إلى سلامة حجازى أو سيد درويش أو داود حسنى وغيرهم وجدنا أن محاولاتهم لم تكن أوبرا أو أوبريت ، ونستطيع أن نقول إنها كلها كانت مسرحيات ملحنة ، أو مسرحيات تتخللها الأغانى ، ولو أننا أخضعناها للتحليل العلمى لوجدناها بعيدة كل البعد عن الأوبرا والأوبريت.

والمشكلة التى ستواجهنا هى الموسيقى . ولاشك أننا نتخبط فى مسويقانا . هناك أكثر من اتجاه ، هناك اتجاه يميل إلى الموسيقى اللحنية (وهى الموسيقى العربية)، ولا يقبل نهائيًا الموسيقى الموزعة أو الأداء الموزع؛ وهناك اتجاه آخر يميل إلى الموسيقى الغربية والأداء الغربى. وهنا يمكن التساؤل : هل ستقدم الأوبرا الجديدة للأصوات التى تؤدى بالأسلوب العربى ، أم ستقدم للأصوات المدربة ؟ تلك هى المشكلة التى ستواجهنا عند عمل أوبرا مصرية، لأن الجمهور المصرى من الصعب عليه أن يتقبل - فى اعتقادى - سماعٍ أصوات السوبرانو والتينورِ والباريتون، فى حين يستمع إليها المستمع الأجنبى بوصفها عملاً فنيًا جميلاً . ولكى نواجه هذه المشكلة هل نتبع المسار الأكاديمى المبنى على علم للارتفاع بمستوى المستمع ؟ أم نضحى ونحدث انحرافًا عن الخط الأكاديمى مراعاة للأذن العربية ؟ كل هذا يحتاج إلى مناقشة كبيرة من أجل الوصول إلى الحل الملائم لنا .

صالح عبدون :

فى الواقع إنني ربما أشرت فيما سبق إلى أننا سوف نناقش الصيغة التى يستسيغها المستمع المصرى ، والقوالب التى يمكن أن يقدم فيها الإنتاج الجديد . وأنا أرى أن هذه الأشياء ترجع إلى حد كبير إلى الفنان نفسه، ويتأتى له ذلك بالعلم الذى حصله فى دراساته ، وبلباقته وحسه المرهف فى فهم مزاج مواطنيه . وهو يستطيع - مع الوقت - أن يطالعنا بالقالب المطلوب الذى لا يتحتم أن يكون أوبريت أو أوبرا . ولو أردنا بطموحنا أن نستحدث شيئًا على المستوى الأكاديمى ، وراجعنا التجارب السابقة فى هذا المضمار ، لوجدنا أن هناك مراحل لابد أن

تمر بها هذه التجارب لتأصيل هذا الفن.

المرحلة الأولى : مرحلة التأمل والفرجة (Contemplation).

المرحلة الثانية : مرحلة المحاكاة والتقليد (Imitation).

المرحلة الثالثة : مرحلة الخلق والإبداع (Creation).

وبالنسبة للمرحلة الأولى أعتقد أننا قد اجتزناها ، فقد شاهدنا هذا الفن قبل بناء أوبرا القاهرة التى احترقت حيث شاهد سيد درويش وأمثاله الأوبرا فى أماكن أخرى بالقاهرة والإسكندرية، كانت تقدم فيها الأوبرات.

إننا نبتدئ الآن بلباقة المرحلة الثانية ألا وهى مرحلة السير على منوال هذه النماذج التى رأيناها، مع التطوير المناسب لها، آخذين فى الحسبان المشكل الكبير جدًا، الذى أثارته الاستاذة رتيبة الحفنى وهو نطق المغنى لهذه الألحان باللغة العربية. ففى الخمسينيات كنا نستمع إلى كارمن زكى وهى تغنى فى جمعية هواة الموسيقى ، وكان الأستاذ كامل كيلانى يترجم النص . وقد كانت هناك فى هذه التجارب هنات تم التخلص منها بعض الشىء عندما ترجم الدكتور إبراهيم رفعت - رحمه الله - أوبرا "لاترا فياتا" (وهو نفسه دارس للموسيقى) ، وكذلك الدكتور مصطفى مشرفه (وكان مدرسًا بكلية العلوم) . وقد علمتنا التجارب أن المترجم لابد أن يكون موسيقيًا مثلما كان إبراهيم رفعت.

وأنا أرى أنه لو أجرينا تجربة عملية، وأحضرنا فرقة الكورال فى ندوة مثل هذه الندوة وطلبنا منهم أن يغنوا مثلاً فقرة من ذلك الذى ترجمه إبراهيم رفعت لوجدنا الغناء فى منتهى الروعة، وعلى سبيل المثال جاء مارش "صوب النيل يا شباب مصر" من أوبرا عايدة وكأن فيردى كان قد لحنه للكلمات العربية. وأنا أعتقد أن هذه كانت مرحلة ناجحة ، ستعقبها مراحل أخرى. ولكن الهدف النهائى فى المرحلة الثالثة هو الوصول إلى القالب المصرى الذى يتحاشى أى نقاط ضعف فى المحاكاة للقوالب الغربية. ولا يتحتم علينا أن نقفز إلى الأشياء المفرطة فى الحداثة (extra modern) ، التى عرفها القرن العشرون فى أوروبا، بل يجب أن نقدم الشىء الذى يناسبنا ، على أن يكون مكتوبًا كتابة سليمة، يستطيع الموسيقى الأجنبى أن يتبين منها أن هناك علمًا ودراسة . أما أن أعرض المستمع المصرى لسماع أشياء لا تستسيغها الأذن العربية، كتفخيم الألف مثلاً فى غير موضعها ، فهذا مرفوض.

كارمن زكى :

لدينا فنون أخرى قد قطعت شوطًا أبعد مدى من الموسيقى ، مثل الرسم والنحت والشعر والرواية. ولابد أن نتعرف كيف تكونت المدرسة المصرية الحديثة التى ظهرت فى هذه الفنون وتخطت مصر إلى العالمية . فمثلاً نجد طراز المبانى الخاصة بحسن فتحى قد انتشر فى جميع أنحاء العالم ، وكذلك يجد سجاد ويصا واصف إقبالاً فى جميع أنحاء العالم ، وكذلك الحال أيضًا بالنسبة للوحات الزيتية المصرية، هذا فى حين أنه ما زال فن الموسيقى يتخبط . ولذا فلابد لنا - كما قال الأستاذ عبدون - أن نفكر فى مرحلة الخلق بالنسبة للموسيقى . والخلق يتطلب بعض المكونات . ولكى يكون المناخ ملائمًا للمؤلف فلابد أن تكون البداية بتطوير موسيقانا الشعبية ، التى ارتبطت بالسير الشعبية والقصص الدينية التى تحكى فى الموالد. تلك هى جذورنا . ولا نستطيع أن نقول إن قصص الأوبرا لابد أن تكون درامية على الإطلاق . ومن هنا فإن الجذور الموسيقية القائمة فى حياتنا ووجداننا تصلح لذلك الهدف.

على أنه لابد من توفير العناصر الأخرى التى سوف تساعد المؤلف الموسيقى ، وهى الراقص والمغنى والمخرج ، على أن تكون تحت يده عجينة طيعة يعمل بها بالطريقة التى يراها.

ولا نستطيع أن نقول إن الجمهور المصرى لا يستسيغ الصوت "المسرسع" (السوبرانو soprano) ولا يتحمل الصوت "المعتم" (الباص Bas) ، فهو جمهور لم تعرض عليه سوى الموسيقى الهابطة - والمخدرة كالأفيون - ولذا فلابد من الارتفاع بمستوى هذا المستمع المسكين ، بأن نتيح له سماع قالب موسيقى (musical form) يشعر معه أنه هو الذى يعبر عن نفسه ، فالمسألة تتعلق بالتعبير عن نفس الإنسان ، وليست مسألة ماذا يريد. وفى وسع الفنان المصرى الأصيل أن ينتقى القالب (form) الذي يراه ملائمًا لتحقيق هذا الهدف.

نبيلة عريان :

عندما تحدثت عن الفورم كنت أقصد به القالب الموسيقى . والأستاذة رتيبة تحدثت عن مشكلات حقيقية وجوهرية ، تدور حول إمكانية استساغة الجمهور المصرى لأصوات مثل السوبرانو والتينور..... إلخ ... والقالب الأوبرالى ، وهو من أساسه مستورد ، ليست له جذور فى مصر؛ وكل ما يمكن قوله هو أن السير الشعبية ليست مسرحيات موسيقية.

وعلى الرغم من اختلاف البلاد الأجنبية فى لغاتها فإن الكثير من هذه اللغات ينتمى إلى الأسرة اللغوية للغة المترجم عنها. أما لغتنا العربية فتنتمى إلى أسرة لغوية مختلفة على الإطلاق. وبذلك تصبح اللغة مختلفة ، فضلاً عن أن القالب غريب، وكذلك الموسيقى مختلفة.

وعندما أقدم الأمريكيون على عمل أوبرا قومية خاصة بهم ، لم تكن لديهم لغة موسيقية أساسًا ولم تكن لهم جذور خاصة بهم . وكذلك نلاحظ أن الأوبرا لم تنتشر فى الهند والصين أو فى البلدان التى ما زال التراث الموسيقى الخاص بها حيًا وقائمًا.

وهنا يبرز الاختلاف ، فالمشكلة أصبحت مشكلة شكل ومضمون معًا ، فى حين أننى كنت أود أن أقسمها - فأتحدث عن الشكل ثم عن المضمون. وقد تبين من الحديث أننا غير قادرين على فصل الشكل عن المضمون دون أن نواجه مشكلات صعبة، فماذا نحن فاعلون ؟ هل هذه الصورة الحديثة لمفهوم الأوبرا بما هى قالب (Form) تتناسب مع اختلاف التكنيك الصوتى (اللغة) بما هو تراث، ومع اختلاف التقليد الموسيقى الخاص بنا ؟ أم أن علينا - كما يقول الدكتور عز الدين إسماعيل - أن نبتدىء من حيث انتهى الآخرون ، بأن نقبل الفورم ونصب فيه روحنا المصرية ؟

وفى أوروبا (فرنسا وألمانيا بصفة خاصة) ، حتى فى أوج عصر الكتابة الأوبرالية ، نجد أن كل دولة قد أخذت بالمدرسة الخاصة بها، واتبعت تقاليدها الفنية . فمثلاً نجد أن فرنسا كانت تركز على الأبهة والباليه و"الرسيتاتيف" ، ونجد إيطاليا تركز على فن الغناء (Bel Canto) .. ولذلك ارتبطت كل مدرسة من المدارس الأوروبية بتراثها الخاص بها. وعندما نتفحص التراث الخاص بنا نستطيع القول إن المسألة ليست بالسهلة . وقد سبق أن قالت الأستاذة رتيبة إنه حتى الذين حاولوا فى مصر أن يقدموا أوبرات لم تكن محاولاتهم أوبرالية حقاً. وإن دل هذا على شىء فإنما يدل على أننا لو أخذنا الفورم كما هو وحاولنا أن نصب فيه الفن الخاص بنا ، فسنجد مشكلات رهيبة . إذن يجب أن نبحث عن هوية الموسيقى المسرحية الخاصة بنا ، لكى نعرف كيف نصب المضمون داخل القالب.

وبالرغم من أننى لست مؤلفة موسيقية إلا أنه يمكننى القول بأن التركيز لدينا ما يزال على الأغنية الفردية، وليس على الأغنية الجماعية. ولو تأملنا الأوبرا فى

القرن التاسع عشر لوجدنا أن الكورال يمثل جزءًا كبيرًا من تكوينها . فهل نستطيع اليوم أن نقدم فى موسيقانا الشرقية الموسيقى البوليفونية أو المجاميع والكونشرتاتو الخاص بكل شخصية تقول وجهات نظرها أو تعبر عن انفعالاتها النفسية فى وقت واحد بنغم مختلف متراكب ؟ وهل أسلوب لغة الموسيقى الخاص بنا يتناسب مع هذه الكتابة بهذه الصورة؟ وهل يمكننا التركيز على الأغنية مثلما تفعل المدرسة الإيطالية التى كانت تركز على عناصر مثل الكورال، والباليه ، والآريا والدويتو .... تلك العناصر المتقطعة المتلاحقة التى تشكل صورة درامية ؟ أقول إنه لابد أن نركز على شىء لدينا فى الموسيقى الشرقية ، فما هذا الشىء الذى يمكن أن يتناسب مع القالب إذا نحن استوردناه وقبلناه على الصورة التى وصل إليها في تطوره ؟ وما نوع الآلات ؟ وما تركيبها ؟ هذه مجرد أسئلة أطرحها .

عز الدين إسماعيل :

فيما يتعلق بتراثنا الذى يمكن أن يكون مصدرًا لإنشاء أعمال أوبرالية ، أعتقد أن السير الشعبية العربية على جانب كبير من الأهمية ، ففى القرن السادس عشر كان هناك عدد كبير من الليبريتات التى كتبت حول موضوعين مرتبطين بالملاحم الغربية: الأول هو "أورلاندو Orlando" ، والثانى هو "جيروساليم ليبراتا Jerusalem Liberata " . وهكذا كانت الملاحم الغربية مصدرًا أساسيًا منذ البداية ، التفت إليه على أنه يقدم المادة الصالحة للأوبرا . وقد لا يوجد بلد أغنى منا فى ملاحمنا الشعبية . ومن ثم يتحدد الإشكال الحقيقى فى عنصر الموسيقى.

رتيبة الحفنى :

سأرجع هنا إلى التجربة التى قمت بها فى "الأرملة الطروب" ، التى كان الغناء فيها أوبراليًا ، فهذه التجربة تدفعنى إلى اقتراح أن نبتدىء بالأوبريت قبل الأوبرا، على أساس أن الأوبريت تضم أكثر من عنصر من العناصر المكونة ، حتى إن الشخص غير المتقبل للغناء يجد أشياء أخرى تلهيه ، مثل الديكور والباليه والممثلين الذين لا علاقة لهم بالغناء . فمثلاً كان معنا فى أوبريت "الأرملة الطروب" حسين رياض وآمال زايد ، وكان هذا أحد الأسباب الكثيرة التى شاركت فى إنجاح الأوبريت. وعندما فكر الدكتور ثروت عكاشة فى تعريب أوبريت "الأرملة الطروب" أقدم بذلك على عمل كبير جدًا ، بأن جعل ثمن تذكرة "أعلى

التياترو" ستة قروش، وهو الأمر الذى دفع عامة الشعب إلى حضور الأوبريت. وأنا أذكر عن نفسى أننى أخذت شعبية كبيرة جدًا من هذا الأوبريت إلى حد أنني كنت فى يوم من الأيام فى ميدان "باب اللوق" ومعى الفنانة أمينة رزق ، فسألنى أحد الباعة متى تصدر الرواية الثانية ، فنظرت إلى الأستاذة أمينة على أساس أن السؤال موجه إليها،فقال البائع : "لا ، أنا أسأل سيادتك" ، وأضاف : "أنا حضرت الأرملة خمس مرات". وإذن فعندما يحضر بائع الدواجن "الأرملة" خمس مرات يصبح هذا دليلاً على أنه استوعبها وأحبها . لماذا أحبها ؟ لأن الفالسات كانت خفيفة من حيث هى موسيقى . وهكذا يستطيع المستمع - مع مضى الوقت - التعود على نوع الغناء ، ثم يتم تدريجيًا تقديم جرعات غنائية أكبر إليه، إلى أن تقدم إليه الرواية كلها غناء ومن هنا يأتى تصورى لأهمية البدء بالأوبريت.

نبيلة عريان :

فى الحقيقة إن كلام الأستاذة رتيبة يؤيد كلامى فى أن نبحث عن الشيء الذى ينبع منا بوصفنا شعبًا ، لأن الأوبرا المصرية من المفروض أن تكون للاستهلاك المحلى والعالمي . وهذا يعني أنه سيكون أمامنا حاجز ثقافى يحول بيننا وبين الدول غير العربية هو اختلاف اللغة . فالأوبرات الأوروبية التى ترجمت كلها غنائية ، وليس فيها حوار ، ثم إنها ترجمت إلى لغات مشابهة ، فكان بإمكانها اجتياز الحدود.

وأتذكر أنه فى القرن العشرين وضع "أوبير" أوبرا كان معظمها ريسيتاتيف باللغة الفرنسية (إلقاء ملحن)، فظلت محلية طوال الوقت، وأخفقت ؛ لأن الإلقاء يصعب ترجمته إلى لغة أخرى . ولكن الأجزاء الغنائية (Lyric) من الممكن دائمًا نقلها عبر الحدود . ولذا فإننا إذا ركزنا على الأغنية لأنها غنائية (Lyric) ، وبعدنا عن تلحين الحوار - كما تقول الأستاذة رتيبة الحفنى - فيكون أساس الأوبرا المقترحة هو الأغنية ، لسببين : أولاً لسهولة نقلها عبر الحدود، ثانيًا لغرام الشعب المصرى بالأغنية . وأنا أعتقد أنه لا نجاح لأى عمل مصرى نابع من جذوره إلا إذا كان يخاطب الوجدان المصرى ويحقق غرامه الخاص به . صحيح أن عصر الطرب الخاص بالسرادق قد انتهى ، ولكن مازالت الأغنية الناجحة حتى اليوم تشتمل على جزء كبير من الطرب ، فإذا خلت من الطرب انتهت بانتهاء مناسبتها.

وإذا نظرنا إلى الأغنية المصرية استطعنا أن نقول إن الغنائية الصرف - بمفهوم الطرب (Bel Canto) المصرى وليس الإيطالى على نمط القرن التاسع عشر - قد تكون هى النمط الخاص بنا هنا فى مصر حاليًا.

وإذا كانت الفنون الأخرى قد سبقت وأصبحت مواكبة للقرن العشرين ، فى حين ظلت الموسيقى غير مواكبة لهذا القرن ، فإن السبب فى ذلك هو اختلاف اللغة الموسيقية القائمة ، هذه هي الصعوبة التى حالت دون أن نواكب هذا القرن العشرين ، حيث إن له لغة أخرى خاصة به.

ومن الممكن أن نعبر عن وجدان إنسانى ومشاعر إنسانية تطورت إلى مستوى القرن العشرين بالألوان ، لأن الألوان واحدة فى كل العالم ، حتى وإن كان الموضوع (Subject Matter) هو الفلاح المصرى . وهكذا فإن أسلوب التعبير من خلال الألوان يمكن أن يكون عامًا فى العالم كله ، لكن الأمر مع موسيقانا يختلف لأن لها لغة خاصة بها.

جمال سلامة :

أود أن أنبه إلى أن مناقشتنا لموضوع الأوبرا المصرية ، سعيًا لتحقيق هذه الأوبرا لا يرتبط بعمل وحيد نفتح به دار الأوبرا الجديدة ثم ينتهى الأمر . إننا مطالبون حقًا بأن يكون بين أيدينا عمل أوبرالى مصرى لحمًا ودمًا ، تفتتح به هذه الدار، إذ ليس من المعقول ولا من المقبول أن نعرض فى مناسبة الافتتاح ، وهى تمثل حدثًا قوميًا من الطراز الأول ، عملاً أوبراليًا أجنبيًا ، مهما تكن الدواعى والأسباب ؛ وإلا فإن هذا سيعنى أننا لسنا على مستوى الحدث، وأننا أقمنا بناء لسنا على مستواه حضاريًا . لكن المسئولية فى الحقيقة أوسع نطاقًا من حدث الافتتاح ، إذ إن الافتتاح ليس إلا الخطوة الأولى ، التي يلزم أن تتبعها خطوات متصلة. فنحن مسئولون إذن عن استمرارية هذه البداية ونموها وتطورها ، وهذا يقتضينا التخطيط لا لخمس سنوات قادمة ، بل لعشرين عامًا . وأعتقد أن مطالبة أكاديمية الفنون بأن يكون لها جهاز إنتاجى ، أمر واجب ؛ لأنها بذلك تستطيع أن تؤدى دورها الحقيقى ، فى خلق المناخ العملى الذى يستوعب الطاقات المبدعة فيها فى كل المجالات ، فلا يضطر أحد إلى الهجرة إلى الخارج ، أو إلى اللجوء إلى قطاعات الإنتاج الأخرى، أو مجالات العمل الأخرى، التى قد لا تكون على المستوى الملائم . وهذا القطاع الإنتاجى بما يضم من الكفاءات الإبداعية المختلفة ، هو الذى يمكن أن يشكل ضمانًا لاستمرارية

العمل فى الدار الجديدة . على أن فن الأوبرا من الفنون الراقية، والدول التى لديها أوبرا تفخر بها كما تفخر بفن الباليه . وليس من الضرورى فى هذه الحالة أن يكون هذا الفن أو ذاك مستجيبًا للمزاج العام ومحققًا لمطالبه ، فعلى مستوى العالم ليس كل الناس راغبين فى فن الأوبرا ، والحال عندنا لن يكون على خلاف ذلك، وهذا أمر طبيعى ، إذن فالمهم هو أن تكون لدينا أوبرا مصرية صميمة ، تكون مشاهدتها متاحة للراغبين فى هذا الفن ، حتى وإن كانوا فى البداية قلة، فمع مضى الزمن يتشكل الذوق شيئًا فشيئًا ، وتتسع دائرة المقبلين على هذا الفن. ومع ذلك فاختلاف أمزجة الناس لا يتعلق بفن الأوبرا وحده ، أو بفن الباليه وحده ، بل تطرد الظاهرة فى مختلف مجالات الإبداع ، فبعض الناس يقبل على الشعر ؛ وبعضهم يقبل على الموسيقى ، وآخرون يؤثرون المسرح وغيرهم يفضل المسلسلات التليفزيونية ... وهكذا . فالمهم إذن أن يكون فن الأوبرا متاحًا لمن يعشقون هذا الفن. والمهم أيضًا أن نعثر على اللغة التى نستطيع أن نقدم بها هذا الفن إلى الجمهور.

ومن خلال تجربتى التى قدمت فيها بعض الألحان من خلال التليفزيون ، مثل "محمد يا رسول الله"، و"المصريين أهمه"، أستطيع أن أقول إننى قدمت لغة موسيقية مختلفة عن المألوف ولكنها مع ذلك لقيت قبولاً من الجماهير - فيما أعتقد. وكان فى وسعى أن أبنى من هذه الألحان أعمالاً سيمفونية صرفًا ؛ فليس ذلك بالأمر العسير ؛ ولكننى لم أكن لأضمن عندئذ التجاوب معها من قبل الجمهور. ولهذا أقول للأخوة الذين اشتغلوا بالتأليف الموسيقى ، أمثال جمال عبد الرحيم ، وعزيز الشوان ، وشعبان أبو السعد ، وغيرهم إنهم قدموا أشياء رائعة للغاية على المستوى العلمى ، ولكنها ظلت بعيدة عن الإحساس الجماهيرى ، لأنهم لم يستكشفوا لأنفسهم أساليب خاصة ، وطرقًا يقتربون بها من وجدان الجمهور. وعندما تقدم الأوبرا الجديدة فسوف يكون من الممكن نقلها على الهواء أو إذاعتها ، فيتاح للجماهير عندئذ سماعها، سواء فى مصر أو البلاد العربية . ولا ضير عندئذ - فى رأيى - فى أن تكون مختلفة عما تعلمناه وما استقر فى أذهاننا، سواء فيما يتعلق بالقصة أو التأليف الموسيقى أو أسلوب الغناء أو الإخراج؛ إذ يجب أن نوجد لأنفسنا طريقتنا الخاصة ونحن نقدم هذا الفن ، من أجل أن يحبه الناس ويقبلوا عليه.

وهنا أقول - كما قالت الأستاذة رتيبة - إن مشكلتنا سوف تنحصر فى اللغة وكيف نغنى ، هل سنغنى بالأسلوب العربى أم الأسلوب الأوبرالى التقليدى ؟

الواقع أن القائمين بالغناء الأوبرالى عندنا قد اهتدوا إلى طريقة وسط بين طريقة الغناء الأوبرالى العالمى وطريقة الغناء العربى . ولكننى أحب فى الوقت نفسه أن أقول إننى كنت أدرس مع زملائى فى الاتحاد السوفيتى ، وقدم إلينا مغنى الأوبرا المصرى جابر البلتاجى والمرحومة أميرة كامل ليغنيا أوبرا عايدة . وذهبنا لمشاهدتهما فى الأوبرا ، حيث كانا يغنيان باللغة الإيطالية ، وكانت المجموعة تغنى معهما باللغة الروسية . فاللغة لم تعد ذات أهمية بالنسبة للعالم الأوروبى ؛ فلا الإيطالى يفهم كل الكلام ، ولا الأسباني يفهم كل الكلام. ونخلص من ذلك إلى أن المهم هو لغة الموسيقى ، وهى القاسم المشترك الأعظم فى مثل هذه الحالات. وإذا كانت أوبرا عايدة تقدم بأكثر من لغة ، فالمهم هنا هو شخصية الألحان ، كيف يقدمها الفرنسيون مثلاً . ولغة الموسيقى المصرية المقترحة ، سواء قدمت الأوبرا فى مصر أو الخارج ، لابد أن يكون بها ما يلفت نظر العالم لكي يستمع إليها . ففى أرمينيا وأزربيجان وغيرهما من جمهوريات الاتحاد السوفيتى، وفى كثير من الدول التى زرتها ، مثل أفغانستان ، نجد اللغة الموسيقية مختلفة أيضًا ، ولكن عندما دخلت المدرسة العلمية ، أصبحت الموسيقى شيئًا جديدًا وظهر مؤلفون موسيقيون عالميون . ولابد لنا هنا فى مصر أن نكون جميعًا مدركين لحقيقة أننا الآن بصدد محاولة لإيجاد شىء غير موجود أصلاً ، شىء لم يعهده المواطنون من قبل . فهناك أناس سيعجبهم هذا اللون من الفن ، فى حين أنه ليس يروق غيرهم . لكن بمرور الزمن ، وبتكرار المشاهدة ، من الضرورى أن ينجح هذا الفن فى غزو قلوبهم . وكل ما أتمناه هو ألا نفقد حماستنا .

فوزى فهمى :

نحن الآن أمام فورم أوبرالى تحدثت عنه الأستاذة كارمن ، وأسلوب خاص تحدث عنه الدكتور جمال له مذاقه الخاص، هو المذاق الشرقى بصفة عامة. وتحقيق هذا المطلب يقتضى الجمع بين الأسلوب العلمي والذوق الخاص. ونحن نعرف أن بعض المؤلفين الموسيقيين الأوروبيين قد وضعوا أوبرات ذات طابع شرقى ، أذكر منها - على سبيل المثال - أوبرا "كورنيلوس" المسماة "حلاق بغداد"، وهى موضوعة لقصة مأخوذة عن "ألف ليلة وليلة" ، وقيل عن كورنيلوس إنه أظهر فى هذه الأوبرا براعة فى البناء ودقة الايحاء باللون الشرقى ، ولكن هل من الممكن أن نعد هذا العمل شرقيًا بالمعنى الحقيقى ؟ أم أن المؤلف قد تكلم فيها لغة شرقية بلكنة أوروبية ؟ وهذا ما حدث فى بعض الأغانى الفردية، التى

وزعت ولحنت وقدمت. وكثيرًا ما سمعنا أغانى مصرية تغنى بلكنة أوروبية. ومن هنا يأتى التخوف إزاء تجربتنا القادمة ، من أن نقع فى هذا المحظور ، بأن نقدم موسيقى شرقية بلكنة أوروبية ، وعندها يصعب علينا إيجاد الجسر الذى تحدث عنه الدكتور جمال بين المتلقى والعمل الذى نقدمه.

نبيلة عريان :

أود فى الحقيقة أن أعرض لمسألة تكنيك الغناء ، ومسألة الأغنية التي تغني بلكنة أوروبية ، فقد أجرى الدكتور جمال بعض التجارب الغنائية معنا (أقصد مغني الأوبرا) لكي يوجد الأسلوب الملائم للتأليف وقد وجدنا - كما قال - تكنيكًا وسطًا فى الأداء الغنائى . لكن التجربة أيضًا أوضحت شيئًا آخر ، هو أن التكنيك المستعمل لن يتوقف على الأداء فحسب، بل سيتعداه إلى نوع الجملة الموسيقية ، فضلاً عن توزيع الآلات (Orchestration) المصاحبة للغناء . وقد أجرينا معه تجارب كثيرة حول إمكانية تقديم جملة موسيقية بميكرفون وبدون ميكرفون. وجمال يرى أن الأغنية التى تغنى من خلال الميكرفون تعد أسلوبًا شرقيًا ، والتى تغنى بدون الميكرفون تعد أسلوبًا أوبراليًا ، فى حين أن صوت المغنى يتوقف على كم الآلات المصاحبة ، ونوعياتها ؛ فلو كانت هناك مجموعات نحاسية ، أو تآلفات آلية معينة ، فمن المستحيل أن يغنى المغنى بطريقة وسط دون أن تطغى على صوته آلات الأوركسترا . وهنا يتعين على المغنى أن يستعمل الميكرفون. وبذلك يكون استخدام الميكرفون متوقفًا على نوعية تلحين الجملة وعلى التلوين الأوركسترالى.

وقد أثيرت أيضًا نقطة مهمة جدًا ، وهى قالب الأوبرا ، وقد كنت مؤخرًا فى مؤتمر الأوبرا ، وكنا نناقش إخراج الأوبرات للتليفزيون . وقلت - على سبيل المثال - إنه فى زمن ما كان أهم شخصية فى الأوبرا هو المؤلف ، ثم أصبحت أهم شخصية المغنى ، ثم وصلنا إلى عصر المايسترو، ثم عصر المخرج ، ونحن الآن نعيش فى عصر مخرج التليفزيون . وكثير من الأوبرات قد قدمت فى الخارج بتصور مسرحى. وفى مثل هذه الحالات يسجل الصوت مستقلا عن الصورة.

وطبعًا لابد أن تكون هناك مرونة فى التصوير ؛ لأننا لسنا محددين بمكان ، عندئذ يصبح التصوير أقرب إلى أن يكون سينمائيًا بإمكانات فائقة (Super Natural) تعتمد على تخيل المخرج. وهذا يجعلنا نفكر : هل نحن بصدد كتابة

أوبرا للمسرح أم للتليفزيون ؟ وطبعًا لا يمكن أن نتجاهل التليفزيون بوصفه وسيطًا إعلاميًا (medium) . فالأوبرا ستؤلف كذلك وتخرج للتليفزيون . وإذا كانت هناك أوبرا معدة للمسرح أصلاً ، ويراد تسجيلها للتليفزيون ، فإن ذلك يتطلب عرضًا خاصًا للتصوير، فقط كما هو متبع فى تصوير أى أوبرا فى العالم ، ويكون التصوير عندئذ بطريقة مخصوصة ، كما أن الصوت يتم تسجيله بطريقة مخصوصة. والأوبرات التى تسجل للتليفزيون عندنا فى مصر ما زالت تتبع طرقًا بدائية فى عملية تسجيلها ، حيث يتم التصوير من واقع حفل العرض. وإلى الآن ما تزال النتائج غير مرضية ، لأن تكنيك الإضاءة والصوت ليسا على المستوى المطلوب من الناحية الفنية.

عز الدين إسماعيل :

الحقيقة أن التليفزيون أداة توصيل جماهيرية فى الدرجة الأولى . ومن هنا تبرز دائمًا مشكلات فى تكنيك المادة التى تقدم من خلالها ، فمثلاً لو أراد شاعر معين أن يلقي قصيدة من خلال التليفزيون فإنه إذا لم يكن واعيًا بأنه يقدم قصيدته من خلال هذا الوسيط ستسقط هذه القصيدة مهما كانت روعتها. وتكنيك التليفزيون يملى عليه أن يختار قصيدة تستطيع أن تصل من خلال هذه الأداة إلى أكبر عدد ممكن من المستمعين أو المشاهدين . وهذا الوضع قد أصبح مؤثرًا تأثيرًا فعليًا على تكنيك الإبداع عند المبدعين على كل المستويات. وسيصبح مؤثرًا بالضرورة فى حالة تقديم الأوبرا وبشكل أعنف . لأنها تتداخل فيها العناصر المشاركة ، ولا يقتصر الأمر فيها على النص الشعرى. ولابد - عندئذ - من تطويع هذا كله لكى تستوعبه أداة التوصيل الجماهيرية هذه.

والآن ، هل تصبح الأوبرا جماهيرية من خلال هذه الأداة ؟ تلك مسألة تخضع للتطور. يومًا ما يصبح الجمهور الذى يشاهد التليفزيون هو نفسه الذى يسعى كذلك إلى مشاهدة الأوبرا. ولكن هل الأوبرا بالصورة التى هي عليها الآن فن جماهيرى بهذا المعنى ؟ أى فن للقطاع العريض من الناس ؟ أظن أنه قد ورد فى خلال هذه المناقشة أن هذا الفن له رواده وله القادرون على متابعته والاستمتاع به، وأنه ليس كل الناس مطالبين بأن يكونوا ذلك النوع من الناس المستمتعين. وبهذا المعنى لا يمكن أن تكون الأوبرا فنًا تليفزيونيًا جماهيريًا. ولو أن التليفزيون عرض أى أوبرا - مهما كانت روعتها - فلابد أن تخفق بالضرورة. ودور المخرج التليفزيونى بعد ذلك هو أن يتدخل بحيث يطوع بأدواته الخاصة العرض

الأوبرالى بحيث يصبح عرضًا تليفزيونيًا ، فهذه مشكلة الأداة الإعلامية نفسها وليست مشكلة المؤلف الأوبرالى، أو النص، أو المؤلف الموسيقى، أو الغناء فى ذاته.

رتيبة الحفنى :

إننى من خلال المناقشات التى دارت اليوم شعرت بأنني بدأت أتصور الخط الذى يجب أن نسير عليه. فأنا بدأت أعارض فكرة الاستعانة بأصوات غير مدربة تدريبًا غنائيًا ، وهى الأصوات التى تمارس الغناء العربى المعتاد ، فجميع الأصوات الموجودة اليوم هى أصوات ميكروفونية وليست أصواتًا جميلة. وقديمًا كانت أصوات قوية يمكن أن نسميها أصواتًا مسرحية ؛ أعنى أنها يمكنها الأداء بدون ميكروفون . وإذا عدنا اليوم فاعتمدنا على الميكروفون فهذا معناه أننا لم نقدم فنًا جديدًا . لذلك أرى ضرورة أن نستعين بالأصوات الأوبرالية - كما نسميها - ، أو بمعنى أصح الأصوات المدربة . وأنا أوافق الدكتورة نبيلة فيما قالت من أن المغنين الأوبراليين وصلوا إلى طريقة وسط تجمع بين الغناء العربى والغناء العالمى ووضوح الكلمات.

وهناك أكثر من ناحية يجب مراعاتها فى الأوبرا . فالمؤلف الموسيقى يجب عليه ألا يبالغ فى التوزيع ، لأن الغناء العربى غناء مسطح (Flat) وليس له الرنين الرأسى المعروف فى الغناء الأوبرالى. ولذلك فإنه عندما يكون التوزيع الأوركسترالى دسمًا جدًا تكون النتيجة إجهادًا لصوت المغنى العربى.

وفيما يتعلق بالخوف من عدم فهم الجمهور لكلام الأوبرا المقترحة أقول : إن المغنى لو تمكن من أداء الصوت المتوسط (Medium) فسوف تكون لغته واضحة باستمرار. وهذا معناه ألا يرتفع إلى الأصوات الحادة جدًا إلا إذا استخدمها فى الآهات المراد بها إظهار البراعة. أما الغناء الذى يصل بالكلمات فينتقى له منطقة تعين على توضيحه، وينطبق هذا الكلام بصفة خاصة على صوت السوبرانو ، فقد تفهم إلى حد ما الكلمات التى تؤدى الأصوات الأخرى ، كالباص والباريتون فى المناطق الصوتية العالية ، وبذلك تكمن المشكلة فى الأصوات الحادة النسائية ، ويكون دور المؤلف الموسيقى فى هذا الصدد ، هو أن ينتقى الجزء الأوسط من الصوت البشرى ، ويستعمل الأصوات الحادة بما هى حلية براعته فيها دون أن تتصل بكلمات ينتظر فهمها من المستمع ، الذى يستمتع فى هذه الحالة بتكنيك لم يتعود عليه.

ولابد من البعد تمامًا عن التليفزيون ، فليس هو هدفنا . وعند التصدى لعمل أوبرالى لابد من مراعاة عنصرين مهمين جدًا : أولهما أنٍ يكون الإخراج والديكور لافتين وباهرين للغاية ؛ وثانيهما إدخال الباليه بوصفه فنًا يشد انتباه المشاهد .

كارمن زكى :

أريد أن أضيف أنه بالنسبة للقوالب التقليدية للأوبرا من الممكن أن تطور هذه القوالب بطريقة تجعلها تتمشى مع وسائل التعبير المصرية. والقوالب التقليدية حتى فى الأوبرا الإيطالية كانت تتطور باستمرار حتى نلاحظ فى بعض الأحيان أن الكونشرتاتا - على سبيل المثال - لم تعد بالشكل القديم الذى ألفه فيردى ؛ فمقاطع الغنائيات الخاصة بالمجموعات أصبحت الآن وكأن كل مؤد يبدى فيها رأيه فى الواقع الذى نعيش فيه، وكانت بالنسبة لفيردى تمثل نوعًا من معوقات الحركة الدرامية فى الأوبرا . وعندما جاء بوتشينى (Puccini) عكس دورها بأن استعملها محركًا للدراما عنده . وفى القرن العشرين هناك الكثير من المؤلفين الموسيقيين الذين استغنوا عن هذا كلية. ولكنهم لم يخرجوا عن القالب الكلاسيكى للأوبرا. وهذا يعنى أننا يمكننا أن نتحاشى كل ما لا يتمشى مع تقاليدنا ومع تصورنا لما بين أيدينا دون أن نخرج عن القالب، وهذه مسألة ترجع إلى المؤلف. والمسألة فى عمومها ذات شقين : ماذا سنعطى للمؤلف ؟ وماذا سيخلق المؤلف لنا من خلال ما نعطيه إياه بوصفنا مغنين ؟ وهنا لابد أن نتساءل ماذا يريد المؤلف منا أن نوفره له لكى يستعين به فى خلق هذا الفن ، فى هذه المرحلة من حياتنا الفنية على وجه الخصوص؟

فوزى فهمى :

أشارت الأستاذة رتيبة إلى ضرورة الإبهار فى الإخراج المسرحى للأوبرا. وهذا صحيح ؛ لأن مسألة الاصطناع المسرحى على جانب كبير من الأهمية. وقد أشار كوبلاند (Copland) إلى أن السينما الأمريكية أصبحت - من هذه الزاوية - بديلاً للأوبرا لدى الأمريكين.

وفيما يتعلق بمسألة الإفادة من التحديات التى تطرأ على قالب الأوبرا التى أشارت إليها الأستاذة كارمن ، أقول إن ما فعله "كورت فيل" فى ألمانيا فى أوبرا "ثلاث بنات" ، هو أنه استخدم أغانى بسيطة (Songs) بدلاً من أغانى المسرح التقليدية (Arias). ويقول النقاد الموسيقيون إنه بعد مدة من الزمن كان باعة الصحف فى ألمانيا يتغنون بألحان هذه الأوبرا.

وهذا يشجعنا على الإفادة من مثل هذه التجديدات التى تطرأ فى العالم على القوالب الأوبرالية ، كما تفتح أمامنا المجال لاستحداث ما تفرضه تجربتنا المصرية الخاصة من تحوير أو تطوير لتلك القوالب.

عز الدين إسماعيل :

أعتقد أننا الآن نكون قد تطرقنا إلى أهم القضايا التى تواجهنا ونحن مقبلون على إنجاز مشروعنا الفنى القومى بل الحضارى ، ألا وهو الدخول إلى عصر الأوبرا على مستوى الإبداع ، بعد أن سلخنا من عمرنا أكثر من مائة عام نحوم حول هذا الفن . وقد بدا واضحًا أن البدء فى هذا المشروع من أجل أن يستمر يتطلب جهازًا إنتاجيًا فى إطار أكاديمية الفنون . يضم كل الطاقات والكفاءات الفنية التى تخرجها الأكاديمية فى كل عام على أعلى مستوى من الدراسة العلمية والتدريب العملى، ويتيح لهذه الطاقات أن تتفتح فى مناخ ملائم. وقد بدا واضحًا أننا مطالبون بأعمال أوبرالية لها خصوصيتها ، فى الوقت الذى يمكن فيه تقبلها على المستوى العالمى ، وأن هذه الخصوصية لا تتعلق بلغة النص الأوبرالى فحسب، بل بموضوع هذا النص ، وباللغة الموسيقية التى ستترجمه إلى ألحان يؤديها المغنون، وبأسلوب فى الأداء يوصل الكلمة واللحن معًا على نحو مفهوم ومؤثر ، دون أن يخرج على مقتضيات الأداء الأوبرالى ، وذلك باستخدام مساحات موسيقية ومناطق صوتية تتسمح بهذا التوصيل على أتم صورة، وتظل هذه المساحات الموسيقية والمناطق الصوتية فى حدود التأليف الموسيقى العلمى والغناء الأوبرالى . يشفع لنا فى هذا تجارب سابقة لدى بعض الشعوب التى دخلت إلى عالم فن الأوبرا بعد أن كان قد استقرت له تقاليده ، والتطور والتجديد اللذان تعرض لهما هذا الفن – وما زال – على أيدى المشتغلين به فى العالم. وفى اختصار أقول إن كل المشكلات التى علينا أن نواجهها قد صارت واضحة ، وأن الوقت قد حان لكى نمتحن قدراتنا على هذه المواجهة.

وفى الختام لا يسعنى إلا أن أشكر لكم جميعًا إسهامكم فى تجلية جوانب الموضوع ، وحماستكم من أجل النهوض بالفن فى بلدنا ، واستشعاركم المسئولية إزاء هذه الغاية العزيزة.

التعريف

(١)

كامل الرمالى

(٢)

هايج أفاكيان

(٣)

محسن الجوهرى



(١)

كامل الرمالى

تاريخ ومحل الميلاد

ولد كامل الرمالى فى أول أكتوبر عام ١٩٢٢ فى مركز أبو المطامير بمحافظة البحيرة.

الدراسات والشهادات العلمية :

١- حصل على ليسانس الآداب ، قسم الآثار المصرية القديمة من جامعة الإسكندرية (فاروق الأول سابقًا) عام ١٩٥٠.

٢- درس العزف على الكما والبيانو فى مدينة الإسكندرية فى ذلك الوقت.

٣- حصل على منحة من اليونسكو بتاريخ ١٩ فبراير ١٩٥٩ حيث سافر لدراسة الموسيقى النظرية وأصول التأليف الموسيقى فى كل من إيطاليا وألمانيا.

٤- قام بدراسة الموسيقى فى إيطاليا مع كل من :

أ) اليساندرو فيريتى Alessandro Veretti أستاذ الموسيقى النظرية والصولفيج والإملاء الموسيقى فى معهد سانتا شيشليا بروما.

ب) أ. د الفريدو دى نينو Alfredo De Ninno أستاذ الهارمونى والكونترابونت والفوجا بمعهد سانتا شيشليا بروما.

ج) المؤلف الموسيقى الإيطالى المعروف فييرى توزاتى Vieri Tosati لدراسة التوزيع الموسيقى الأوركسترالى.

٥- حصل على ليسانس فى الموسيقى النظرية LRSM من الهيئة الملكية المتحدة للمدارس البريطانية عام ١٩٧٣. THE ASSOCIATED BOARD OF THE ROYAL SCHOOLS OF MUSIC

٦- فاز بالجائزة الأولى فى التأليف الموسيقى فى المسابقة التى أقامتها وزارة المعارف العمومية للشباب عام ١٩٤٨.

المؤلفات الأوركسترالية :

١- افتتاحية قناة السويس عزف أوركسترا القاهرة السيمفونى فى التواريخ التالية

- الأربعاء ١٥ يوليو ١٩٦٥ قيادة شعبان أبو السعد.
- الجمعة والسبت ٢٨، ٢٩ يوليو ١٩٧٨ بمسرح الجمهورية قيادة أحمد عبيد.

٢- صور شعبية (متتالية سيمفونية على ٦ ألحان شعبية مصرية) عزف أوركسترا القاهرة السيمفونى فى التواريخ التالية :

- الجمعة ٢٢ يونيو ١٩٦٨ فى دار الأوبرا قيادة يوسف السيسى.
- السبت ٢٣ يونيو ١٩٦٨ فى ادى هليوبوليس الرياضى قيادة يوسف السيسى.
- السبت ٢٩ مايو ١٩٧١ بدار الأوبرا قيادة مختار أشرفى.

■ الخميس ٢٥فبراير ١٩٨٢ بمسرح الجمهورية قيادة جوزيف فالنج.

٣- "**تنويعات سيمفونية** "بلدى" على لحن شعبى "يا عزيز عينى" عزف أوركسترا القاهرة السيمفونى يوم السبت ٥ مايو ١٩٧٣ بقاعة ايوارت التذكارية قيادة طه ناجى.

٤- سيمفونية ريفية من مقام صول الكبير وعزف أوركسترا القاهرة السيمفونى بمسرح الجمهورية يوم الجمعة ١٤ نوفمبر ١٩٨٦ قيادة مصطفى ناجى.

٥- "**الطائر الأسطورى**" قصيد سيمفونى عن قصة سندباد مع طائر الرخ (ألف ليلة وليلة) عزف أوركسترا القاهرة السيمفونى.

الجمعة ١٤ أكتوبر ١٩٨٣ بمسرح الجمهورية قيادة جهاد داود.

٦- "**نوبيا**" متتالية سيمفونية . عزف أوركسترا القاهرة السيمفونى.

الجمعة ٨ ديسمبر ١٩٨٩ بدار الأوبرا قيادة يوسف السيسى.

٧- افتتاحية أوبرا "**حسن البصرى**" عزف أوركسترا القاهرة السيمفونى بدار الأوبرا.

السبت ٢ أكتوبر ١٩٩٣ بدار الأوبرا قيادة مصطفى ناجى.

٨- كورال "**أغانى أفريقيا**" للكورس والأوركسترا شعر لمحمد الفيتورى . أداء فرقة أوبرا القاهرة.

الأربعاء ٢٦ ابريل ١٩٥٦ بقاعة ايوارت التذكارية قيادة أحمد عبيد.

٩- "**مارش فلسطين والطريق إلى القدس**" بمناسبة يوم التضامن مع الشعب الفلسطينى . عزف أوركسترا أماديوس للحجرة.

الاثنين ١٤ ديسمبر ١٩٩٨ بمسرح الجمهورية قيادة "تاليه جانييف".

١٠- **ثلاث رقصات مصرية** عزف أوركسترا الإذاعة المصرية عام ١٩٤٨ قيادة محمود عبد الرحمن.

١١- "**المقامات**" متتالية سيمفونية على مقامات شرقية (لم تعزف بعد).

أعمال أخرى:

١- **رباعية وترية** مستوحاة من رباعيات عمر الخيام (لم تعزف بعد) وهى الآن تحت الطبع.

٢- **صوناته للتشلو والبيانو** تم تسجيلها للبرنامج الموسيقى فى الإذاعة قام بالعزف

ناجى الحبشى "تشللو"

نائيلة جانييفا "بيانو"

٣- تنويعات للبيانو علي لحن شوقى (سماع العاشقين) تم تسجيلها للبرنامج الموسيقى فى الإذاعة ، قامت بالعزف نائيلة جانييفا

كما قدمها كل من هايك أفاكيان ونائيلة جانييفا فى العديد من الحفلات. وقد تمت طباعتها فى كتاب.

٤- **مقطوعتان شاعريتان للبيانو** (ذكرى - شجن) تم تسجيلها للبرنامج الموسيقى فى الإذاعة - قامت بالعزف نائيلة جانييفا

كما قدمها كل من هايك أفاكيان ونائيلة جانييفا فى العديد من الحفلات.

كذلك عزفتها الفنانة آميرة فؤاد فى حفل أقيم فى المركز الثقافى المصرى فى لندن يوم ٢٦ يونيو ١٩٩٥ كما تمت طباعتها فى كتاب.

٥- **تنويعات للأرغن على طريق لحن قبطى** عزفها جوزيف كون فى قاعة سيد درويش بمدينة الفنون بالهرم بمناسبة العيد المئوى التاسع عشر لاستشهاد القديس مرقس الرسول ضمن برنامج حفل الألحا القبطية.

٦- مجموعة متكاملة من الأغانى (بمصاحبة البيانو) للشعراء فوزى العنتيل - محسن الجوهرى - الفريد فرج - صلاح جاهين صدرت فى كتاب عام ١٩٩٩ وتم تقديم العديد منها فى كثير من الحفلات الغنائية.

الأوبرا

وضع ألحان ثلاث أوبرات

الأولى : أوبرا *"حسن البصرى"* عن ألف ليلة وليلة شعر محسن الجوهرى.

تم تقديم الفصل الثانى منها يوم الأربعاء ٢٦ ابريل ١٩٥٦ فى قاعة - ايوارت التذكارية بمجهودات فردية بقيادة أحمد عبيد وإخراج حمدى غيث وأداء طلبة وخريجى المعهد العالى للفنون المسرحية.

وفى يوم الجمعة ٣٠ مايو ١٩٩٥ تم تقديم الأوبرا كاملة فى صيغة كونسير بواسطة أوركسترا القاهرة السيمفونى ونجوم وكورال فرقة أوبرا القاهرة بقيادة يوسف السيسى حيث لاقت نجاحًا كبيرًا وأشاد بها الكثير من الموسيقيين والنقاد (مرفق طيه مجموعة من أراء وتعليقات النقاد فى الصحف).

الثانية : أوبرا "نفرتيتى الجميلة الآتية" دراما وموسيقى كامل الرمالى وشعر محسن الجوهرى. وهى صورة صادقة لحياة الملك إخناتون وزوجته الجميلة نفرتيتى . وقد اشتملت الأوبرا على العديد من النصوص المترجمة عن الهيروغليفية ومن بينها أناشيد إخناتون الشهيرة.

الثالثة : أوبرا "الساحر" عن القصة الفرعونية الشهيرة "خوفو والسحرة" والتى تدور أحداثها فى عصر بناة الأهرام ابتداء من عصر الأسرة الرابعة وحتى بداية الأسرة الخامسة. وقد قام بوضع أشعارها الشاعر "درويش الأسيوطى".

أعمال أدبية مترجمة

قام بترجمة عدد لا بأس بها من الأعمال الأدبية وهى :

١- تمثيليات الفصل الواحد لمسرح الهواة "قام بترجمتها بالإشتراك مع محمد عوض الله ، وذلك ضمن مشروع "الألف كتاب" وقد نشرتها مكتبة الأنجلو المصرية عام ١٩٦٣.

٢- مسرحيتان للمؤلف الإيطالى الكبير "أوجوبيتى" Ilgo Betti عن اللغة الإيطالية وهما :

أ) انحراف فى قصر العدالة

ب) الملكة والمتمردون

وذلك ضمن مشروع الألف كتاب ، وقد صدرت عن دار النهضة العربية عام ١٩٦٤.

٣- ***رواية "فونتمارا"*** من تأليف "انياتسيو سيلونى" Ignazio Silone عن اللغة الإيطالية ضمن مشروع الألف كتاب ، نشرتها مكتبة يوليو عام ١٩٦٧.

٤- ***البذرة تحت الجليد*** "تأليف انياتسيوسيلونى" عن اللغة الإيطالية (لم تشر بعد).

٥- ***"القوالب الموسيقية"*** ***Musical Forms*** تأليف هوجو لايختنتريت Hugo Leichtentritt (لم ينشر بعد)

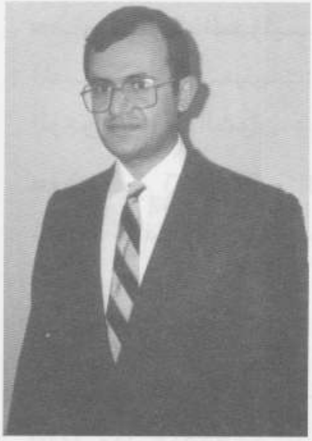
التدريس

١- قام بتدريس مادة الصولفيج والموسيقى النظرية لطلبة المرحلة الإعدادية فى معهد الكونسرفتوار من عام ١٩٦٢ وحتى عام ١٩٧١.

٢- قام بتدريس مواد الموسيقى النظرية فى معهد موسيقى تيجرمان من أول سبتمبر عام ١٩٦٨ وحتى عام ٣١ مايو ١٩٧١.

٣- قام بتدريس عدد كبير من الموسيقيين حقق الكثير منهم نجاحًا مرقومًا ، يأتى فى مقدمتهم المؤلف الموسيقى المعروف عادل عفيفى وعدد كبير من أساتذة الموسيقى المعروفين حاليًا.

٤- عمل مدرسًا للغة الإنجليزية فى وزارة التربية والتعليم اعتبارًا من عام ١٩٥٠ وحتى عام ١٩٧٧.



(٢)

هايج أفاكيان

■ عازف بيانو ومؤرخ ومحلل موسيقى مصرى أرمنى - من مواليد القاهرة عام ١٩٦٤.

■ درس عزف البيانو مع الأستاذة راشيل صليب بكلية الترينيتى (Trinity College of Music) بالقاهرة ثم مع الأستاذة مارسيل متى بكونسرفتوار القاهرة.

■ من ١٩٨٣-١٩٩١ درس بكونسرفتوار كوميتاس فى يريفان (أرمينيا) حيث حصل على الشهادات العليا فى تخصصى عزف البيانو (فصل الأستاذ أليكساندر كوركينوف) والعلوم الموسيقية (musicology) (فصل الأستاذ الدكتور نيكوغوص طاهميزيان).

■ قام بعزف ريسيتالات وحفلات عديدة فى مصر وأرمينيا حيث قام لأول مرة بأداء مجموعة من المؤلفات المصرية والأرمنية ومن ضمنها "تنويعات على لحن شرقى" لكامل الرمالى. وعزف لأول مرة المجموعة الكاملة لمؤلفات عزيز الشوان للبيانو المنفرد (المسرح الصغير بدار الأوبرا المصرية، ١٥ سبتمبر ١٩٩٦). قام بالعزف فى مصر لأول مرة صوناتا مى بيمول صغير لبول دوكا، وصوناتا مى بيمول كبير لريتشارد فاجنر، وصوناتا سى صغير لريتشارد شتراوس، وصوناتا لهينريخ كينتاكى، إلخ.

■ قام بالمصاحبة لفنانين عدة مثل عازف الطرومبون العالمى جيل ميليير.

■ قام بتدريب السوليست لمعظم الأوبرات المصرية التى قُدمت بدار الأوبرا المصرية فى التسعينيات: "ثلاث أوبرات فى ساعة" لشريف محى الدين، "أنس الوجود" لعزيز الشوان، و "حسن البصرى" لكامل الرمالى.

■ وفى عام ١٩٩٦، قرر التخلى نهائيا عن آداء حفلات البيانو وذلك ليكرس نفسه تماما للعلوم الموسيقية وإن كان قد استمر فى التدريبات للأوبرات المصرية.

■ ومنذ ذلك الحين تمكن من تجهيز ونشر التحرير النقدى ((critical edition لمخطوطات موسيقية قيمة لمؤلفين أرمن من القرنين التاسع عشر والعشرين تُنشر لأول مرة وهى:

■ ديكران تشوهاجيان:

١- أغانى دينية أرمنية، عام ١٩٩٩

٢-"أرشاج الثانى" أوبرا من أربعة فصول، حيث تم نشر نسخة الغناء والبيانو، نسخة الأوركسترا، ونسخ الآلات كاملة، ٢٠٠٠.

٣- "أفى ماريا"، ٢٠٠٠

٤- مؤلفات للحجرة، ٢٠٠٠

٥- مؤلفات للبيانو، ٢٠٠٥

٦- أغانى فردية وجماعية بمصاحبة البيانو، ٢٠٠٥

٧- مؤلفات للأوركسترا، ٢٠٠٥

٨- مؤلفات لأوركسترا النفخ، ٢٠٠٥

٩- "حركة مستديمة" للبيانو والأوركسترا، ٢٠٠٥

■ كوهاريك غازاروصيان:

١- مؤلفات للبيانو، ٢٠٠٥

٢- مؤلفات للكمان والبيانو، ٢٠٠٥

٣- مؤلفات للتشيللو والبيانو، ٢٠٠٥

٤- مؤلفات للفلوت والبيانو، ٢٠٠٥

٥- مؤلفات للأرغن، ٢٠٠٥

٦- مؤلفات للرباعى الوترى، ٢٠٠٥

٧- أغنية دينية أرمنية لثلاثى البيانو، ٢٠٠٥

٨- رومانس للبيانو والفلوت والفيولا، ٢٠٠٥ .

٩- تنويعات على لحن لكوميتاس للفلوت والرباعى الوترى، ٢٠٠٥

١٠- مقدمة القداس للأوبوا والرباعى الوترى، ٢٠٠٥

كريستابور كارا-مورزا: مؤلفات للبيانو، ٢٠٠٠

ماكار بيكماليان: مؤلفات للبيانو، ٢٠٠٠

■ أليكساندلر سبينتياريان: "العرافة" للبيانو أربعة أيادى، ٢٠٠٠

■ كما نشر ألبوماً ملونًا يشمل على صور ومعلومات تفصيلية عن أكثر من ١٥٠ تسجيل لأعمال آرام خاتشاتوريان.

■ وجميع الكتب نُشرت بالقاهرة، تحت رعاية الجمعية الخيرية العامة الأرمنية.

■ ومنذ عام ٢٠٠١ وحتى الآن يحرر مجلة موسيقية علمية باللغة الأرمنية بعنوان "دزيدزيرناج" تصدر مرة كل ثلاثة أشهر (رئيس مجاس الادارة السيد مارديروس بالايان).

■ قام بتحرير النسخة الأصلية لأول أوبرا أرمنية وهى "أرشاج الثانى" (١٨٦٩) لديكران تشوهاجيان بطلب من أوبرا سان فرانسيسكو بالولايات المتحدة الأمريكية، حيث أقيم فى سبتمبر ٢٠٠١ ستة عروض فى قاعة War Memorial Hall.

■ وكان هذا أول عرض للنسخة الأصلية للأوبرا على الاطلاق. وقد أشادت صحافة كاليفورنيا بالمجهود العلمى الذى بُذل من أجل احياء المخطوطة، مثل "سان فرانسيسكو كرونيكل" (San Francisco Chronicle)، "سان فرانسيسكو أكزامينر" (San Francisco Examiner)، "كونترا كوستا تايمز"

(Contra Costa Times)، "سان هوزى ميركورى نيوز" (San Jose Mercury News)، وآخرين.

- فى نوفمبر ٢٠٠٣ اشترك فى يريفان فى المؤتمر العالمى بمناسبة العيد المئوى لميلاد آرام خاتشاتوريان الذى اقيم برعاية اليونسكو.

- وهو الآن يوشك على الانتهاء من تحرير الأعمال الكاملة لرائد التأليف المصرى يوسف جريس (١٢ مجلد) وتجهيزها للنشر وذلك بالتنسيق مع مكتبة الإسكندرية.



(٣)

محسن الجوهرى

- خريج كلية الآداب جامعة اسكندرية ١٩٥١ قسم الجغرافيا.
- له ديوانين شعر لم ينشرا بعد.
- كتب أشعار أوبرا حسن البصرى وأوبرا نفرتيتى.

رقم الإيداع ١٥٠٨٢ / ٢٠٠٦

الترقيم الدولى I.S.B.N. 977 - 305 - 955 - 3

مطابع الأهرام التجارية - قليوب - مصر

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

يصدر هذا الكتاب بمناسبة مرور خمسين عامًا على أول عرض لأول أوبرا مصرية، هى "حسن البصرى" التى وضع موسيقاها الفنان كامل الرمالى، عندما عرضت فصول منها فى قاعة "إيوارت" بالجامعة الأمريكية، فى القاهرة ، يوم ٢٦إبريل عام ١٩٥٦.

أما مداخلنا إلى الكتاب ، فسوف يجمعها مبدأ "الكشف والاكتشاف وإعادة الاكتشاف"، سواء بالتعريف التوثيقى والمرجعى لنص أوبرا "حسن البصرى"، وكونها الأولى فى إبداعات الأوبرا مصريًا، أو بإلقاء الضوء الكاشف على صاحبها الموسيقار كامل الرمالى ودوره الرائد فى هذا الصدد، حتى مع اختلاف آراء التقييم النقدى والفنى.

والمشكلة لقد ظللنا نتسائل : لماذا لا يحتفى باسم الرمالى وتجربته فى حسن البصرى ، ولو على سبيل المعلومة.. والملفت للنظر ان ثمة أسماء لامعة قد شاركت فى إنجاز هذه المبادرة الريادية المبكرة ، خاصة عندما يقودنا الاكتشاف إلى أن تصبح (حسن البصرى) أول أوبرا مصرية تقدم بإخراج مسرحى ، فيتضح أن الفنان القدير حمدى غيث أول مخرج لأوبرا مصرية ، إضافة إلى قائد الأوركسترا أحمد عبيد ، قائد فرقة أوبرا القاهرة ، كما كان ألفريد فرج قد تولى التنظيمات الإدارية ، والتسويق ، وتوزيع الدعوات ، فكيف لا يأتى ذكر هذه التجربة - تأريخًا - حتى عند العرض لحياة أمثال هؤلاء النجوم ؟

هكذا تصبح أداتنا الأكاديمية للإحياء والاحتفال بتجربة الرمالى الموسيقية الأوبرالية ، هى النشر ، سواء بالنشر المقروء للنص الأوبرالى "حسن البصرى" أدبيًا وموسيقيًا، أو بالنشر السمعى لتسجيل أوبرا "حسن البصرى"، والذى حصلنا على حق توزيعه مع كتاب النص المقروء من الفنان عبد المنعم كامل، رئيس الهيئة العامة للمركز الثقافى القومى (دار الأوبرا المصرية).

د. مدكور ثابت

2006

مع الكتاب نسخة صوتية لأوبرا حسن البصرى ، من تسجيلات دار الأوبرا المصرية وبموافقتها لأكاديمية الفنون